CENA Zł 50

NAUKA I SZTUKA

MIESIĘCZNIK

ROK II LUTY 1946 Nr 2 (5)

Zawiera:

WARSZAWA — KRAKÓW — JELENIA GÓRA



Rysunek do artykułu prof. Czesława Białobrzeskiego pt. „Czym jest materia" (Nr. 2/3 „Nauki i Sztuki" str. 151), który ze względów technicznych nie został umieszczony w powyższym artykule.

Wydano z zasiłku Ministerstwa Kultury i Sztuki
oraz Ministerstwa Oświaty

Wydawca: zespół „Nauka i Sztuka"

Redaktorzy: Julian Krzyżanowski i Stefan Kuczyński

Redakcja: Warszawa, Krak. Przedmieście 26, Uniwersytet

Wydawnictwo: Jelenia Góra, Norwida 9

Skład główny w księgarni Sp. Wyd. „Czytelnik", Wrocław, Krupnicza 13.

NAUKA i SZTUKA
MIESIĘCZNIK
TOM II LUTY 1946 NR 2 (5)

Juliusz Kleiner

EPILOG „PANA TADEUSZA"

(Ustalenie tekstu)

Gdy „Pan Tadeusz" gotowy był i do druku oddany i gdy w okresie wzmożonej depresji, bólu spotęgowanego poeta spojrzał z odległości pewnej na poemat sercu jego tak bliski — wypowiedział się raz jeszcze e x a b u n d a n t i a c o r d i s stosunek osobisty do dzieła i do tematu.

Jako szkic niewykończony, jako bezpośredni, nie przekomponowany wylew luźnych wyznań powstał jedyny w swoim rodzaju wiersz o poemacie własnym — akt pokory po stworzeniu arcydzieła.

Niema śladu owej pychy, z jaką rozkoszował się tworami swej sztuki Konrad w Improwizacji. Niema śladu owej dumy, z jaką autor „Dziadów" części trzeciej patrzył na tęczę, która dzięki niemu zajaśniała blaskiem przymierza narodu z Bogiem. Małym i skromnym wydaje mu się poemat, lecz drogi jest mu dzięki tematowi najmilszemu, najbardziej własnemu. Więc śląc go w świat towarzyszy mu życzeniem serdecznym, choć skromnym: pragnie, by wieśniaczki „wzięły do ręki te księgi, proste jako ich piosenki".

Ze skrajnego poczucia odpowiedzialności za swe poetyckie słowo, ze skrajnego odczucia bolesności losu zbiorowego, teraz, po przepłynięciu wielkich fal natchnienia, bolesności już nie osłanianej przez żadną fikcję — wyrosło usprawiedliwienie się twórcy. Wyrosło we właściwym Mickiewiczowi kształcie liryki syntetycznej, sprawozdawczej, której słowa odpowiadają wieloletnim niekiedy złożom przeżyć.

Wiersz ten, głębiny duszy odsłaniający, wrósł silnie w świadomość Polski kulturalnej. Weszło w skład ogólnego języka określenie jego, treścią uczuciową nabrzmiałe, „kraj lat dzie-

cinnych", i jasnością swą przesłoniło kryjący się w utworze ogrom bólu.

Może ten ból był tamą, która przeciwstawiła się u poety i wykończeniu, i ogłoszeniu.

W liście do Odyńca pisał Mickiewicz d. 29 września 1835 r.: „Jeśli Brodziński jest jeszcze u was, kłaniaj mu się ode mnie ... Na końcu Tadeusza był do niego ustęp, ale nagłe drukowanie i moje ówczesne zatrudnienia małżeńskie zrobiły, że nie miałem czasu poprawić i umieścić ów epilog". Niewątpliwie nie sam tylko brak czasu przeszkodą był dla utworu, który na podstawie listu przytoczonego zatytułować wolno „Epilogiem". Przecież i później była sposobność wydrukowania. Ale widocznie w stosunku do słonecznej epopei zbyt bolesnym wydał się twórcy epilog, by go można dać w ręce emigrantom, którzy zwą się w nim zbiegami, nie pielgrzymami . . .

Wrósł utwór ów w pamięć ogółu czytającego. Czy jednak postać, w której się utrwalił, odpowiada istotnie całości, jaką ukształtował twórca? Nie on przecież ustalił ostatecznie tekst wyznania swego poetyckiego. Wiersz nie przeszedł poza stadium brulionowe, szkicowe.

Z zachowanej do dziś dnia karty brulionowej, włączonej teraz w rękopis „Pana Tadeusza" w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, ogłosili wiersz ten Eustachy Januszkiewicz i Julian Klaczko w edycji paryskiej dzieł poety z r. 1860 jako wstęp do epopei. Układ wiersza pochodzi niewątpliwie od Klaczki; on też prawdopodobnie pozakreślał w autografie ołówkiem, jak włączać należy dodatki marginesowe.[1]

W tym pierwszym tekście drukowanym początek zharmonizowano z pojmowaniem utworu jako wstępu, jako czegoś analogicznego do Goethowskiej „Dedykacji" (Zueignung) na czele „Fausta"; brzmi on: „O czem tu dumać na paryskim bruku". Tak wyglądała istotnie wersja pierwotna, ale Mickiewicz przekreślił ją i dał wyrażenie dostosowane do epilogu: „O tem-że dumać ..." Wprowadzono też inne zmiany wbrew rękopisowi. Na właściwą postać początkowego zdania uwagę

[1] Zapytany o to krótko przed śmiercią oświadczył, że nie przypomina sobie, by znaki poczynił w autografie, ale to powiedzenie starca niczego nie dowodzi. (Rozmowy z Klaczką przytacza J. O. Sędzimir w rozprawie pt. „Wstęp Pana Tadeusza". Pamiątkowa Księga 1866—1906. Prace byłych uczniów Stanisława hr. Tarnowskiego ..., 1904, str. 207—209.). Prof. Pigoń pisze w wydaniu sejmowym (str. 492): „Widać na marginesach zakreślenia i dopiski ołówkiem, ręką nie Mickiewicza (być może, pierwszego wydawcy wieszcza, J. Klaczki)".

zwrócił Roman Pilat w studium o autografach „Pana Tadeusza". Wydawcy późniejsi, głównie Józef Kallenbach i Stanisław Pigoń, uzgodnili tekst z autografem, zachowali jednak układ z r. 1861. Tylko dwuwiersz: „Gdziem rzadko płakał, a nigdy nie zgrzytał, Te kraje radbym myślami powitał" przywrócono w tej postaci, gdy wydanie paryskie odwróciło porządek wierszy, a w ustępie o przyszłych zwycięstwach prof. Pigoń zmienił następstwo wierszy („Gdy wróg ostatni wyda krzyk boleści ... Gdy orły nasze lotem błyskawicy Spadną u dawnej Chrobrego granicy" — edycja paryska po czterowierszu o zwycięskich orłach drukowała dwuwiersz o wrogu wydającym krzyk ostatni).

Przeciwko układowi Klaczki protestował w rozprawie wspomnianej Roman Pilat: „Wydawcy całe ustępy na własną rękę poprzerzucali i inaczej ze sobą powiązali; widocznie chodziło im o utworzenie jakiejś całości z niewykończonego szkicu — cel zupełnie chybiony i niezgodny z kardynalnymi zasadami wydawnictwa, które nakazywałyby szkic nie wyrobiony poety podać w tym stanie i w tym kształcie, w jakim wyszedł spod jego pióra".[2]

Ten postulat wybitnego pioniera naukowości wydań nie jest uzasadniony. Jeżeli autograf zawiera nie uporządkowane części utworu, wydawca ma prawo i obowiązek uporządkować je zgodnie z prawdopodobnymi intencjami autora (inaczej niektóre dzieła pozostawione w puściźnie rękopiśmiennej byłyby dla ogółu czytelników poprostu stracone). Tylko nasuwają się poważne wątpliwości, czy przestrzegany dotąd układ Klaczki odpowiada intencjom Mickiewicza.

Przy ustalaniu krytycznym układu wskazówek użyczy przede wszystkim sposób pisania w autografie, należycie oświetlony. Ale nie zawsze dadzą się na tej drodze zdobyć wyniki decydujące. Bruliony księgi X, XI i XII „Pana Tadeusza" świadczą, że Mickiewicz mając w myśli całość pewną planowaną rzucał na papier poszczególne ustępy bez względu na ich związek. Należy więc nie tylko w autografie szukać rozstrzygnięcia, lecz nadto w stosunku wzajemnym treści i w łączności motywów słownych.

Autograf[3] nie mający tytułu jest kartką z dwu stron zapisaną

[2] Autografy późniejszych ksiąg „Pana Tadeusza", Pamiętnik Tow. Liter. im. Mickiewicza, r. VI, 1898, str. 92, przypisek.

[3] Podobizna autografu znajduje się w Księdze pamiątkowej ... St. Tarnowskiego po str. 224 (po wspomnianej rozprawie J. O. Sędzimira).

i mającą dopiski na marginesach. Na pierwszej stronie pisane są jednym ciągiem: po nie dokończonym i przekreślonym wierszu „O czem że dumać na paryski[m]" — czterowiersz „O tem że dumać na paryskim bruku" ... i ustęp o emigracji, skrajne ujęcie beznadziejności tułaczego losu („Biada nam zbiegi") do w. 19[4] t. j. do słów:

Nie dziw, że ludzi, świat, siebie ohydzą,
Że, utraciwszy rozum w mękach długich,
Plwają na siebie i żrą jedni drugich!

Dalej (pisane jednym ciągiem) ustępy: „Jedyne szczęście, kto w szarej godzinie Z kilku przyjaciół usiadł przy kominie... I dumał, myślił o swojej krainie" — „Ale o krwi tej, co się świeżo lała ... O nich pomyśleć nie mieliśmy duszy" do słów „Nawet Odwaga załamuje ręce" ... (w. 24—35), potem apostrofa do Polski: „O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie złożona" do wiersza „które rozczula rozpacz marmorową" i jako kontynuacja tego zdania: „I sprawia, że łza przystygła wypłynie ..." i zapowiedź, że „Kiedyś — gdy zemsty lwie przehuczą ryki ... Gdy wróg ostatni wyda krzyk boleści, Umilknie, światu swobodę obwieści, Wtenczas dębowym liściem uwieńczeni ... Rycerze nasi, zechcą słuchać pieni ... I wtenczas łza ta ich lica nie splami" (w. 40—44, 47—52, 57—63).

Do tego miejsca tekst jest ciągłą, jednolitą całością. Odtąd zmienia się jego charakter. Bo nie łączy się bezpośrednio z poprzedzającymi słowami następujący z kolei dwuwiersz: „Jedna już tylko jest kraina taka, W której jest trochę szczęścia dla Polaka" (w. 66—67) i dalsze słowa: „Gdziem rzadko płakał, a nigdy nie zgrzytał" do wiersza „Małe i piękne, jadowite rzucił" (w. 73—77 z dopisanym po lewej stronie wariantem w. 75—76: „niewielkie i ciasne, Lecz dobrze znane i całkiem nam własne").

Strona kończąca się słowami „jadowite rzucił" ma na prawo od tekstu kilka dodatków marginesowych. Koło wiersza „Że utraciwszy rozum w mękach długich" (w. 18) poeta dopisał czterowiersz: „Chciałem pominąć, ptak małego lotu" ... (w. 20—23). Koło słów „O sławie, która jeszcze nie przebrzmiała (w. 31) drugi czterowiersz: „Te pokolenia żałobami czarne" (w. 36—39); w. 43 („Że znajdą dzisiaj to czarowne słowo") uzyskuje nową redakcję: „Że dzisiaj znajdą to serdeczne słowo" i dwuwierszowe dopełnienie „Które z serc wieko

[4] Cyfry porządkowe wierszy podano zgodnie z wydaniem sejmowym.

podejmie kamienne" ... (w. 45—46), ustęp o przyszłości (w. 49) wzbogacony zostaje wstawką czterowierszową o naszych orłach, co „lotem błyskawicy Spadną u dawnej Chrobrego granicy" ... (w. 53—56). Dopisany jest wreszcie z boku dwuwiersz „Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości ..." (w. 64—65) i pięć wierszy o „kraju lat dziecinnych" (w 68—72), do słów „Ani zmieniony wypadków strumieniem".

To strona pierwsza karty. Drugą zaczyna bezpośrednio kontynuacja ostatniego zdania o „krajach dzieciństwa" (w. 77). Z powiedzeniem „jadowite rzucił" rym i treść wiąże dopełniające słowa: „Ku pożytecznym oka nie odwrócił" (w. 78). Po nich przekreślone sześciowierszowe uzasadnienie z dopisaną nową redakcją drugiego wiersza: „Bo ich mieszkaniec każdy był znajomy" ... (z uwagą o Moskalu i jego mundurze[5]) oraz nowe ukształtowanie: „A ich mieszkańcy wszyscy nas lubili, Rodzice, krewni, przyjaciele mili, Sąsiedzi — wszystko co nas otaczało, Od lipy, która koroną wspaniałą ..." Ostatni wiersz i cztery następne kończące się słowami „Aż po granice, po sąsiadów domy" weszły w tekst wydań jako w. 83—87.

Zakończywszy w ten sposób obraz ze wspomnień wywołany — poeta przeszedł do zupełnie odmiennego tematu, siedem wierszy poświęcił pomocy przyjaciół, którą zilustrował baśniowymi dziejami zaklętego chłopca, obdarzonego piórami przez żurawie: „I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie ... Jak bajeczne żurawie ... Każdy ptak chłopcu jedno pióro zrucił, On zrobił skrzydła i do swoich wrócił" (w. 100—106).

Z kolei druga strona autografu przynosi po tym motywie baśniowym finał: „O gdybym kiedyś dożył tej pociechy" t. j. w. 107—129, z których jednak wiersze o drzemiącym panu włodarzu, ekonomie i gospodarzu (w. 120—129) są dodatkiem marginesowym. W w. 115 „Gdyby też wzięły nakoniec do ręki" przed słowem „nakoniec" kreska na marginesie, z podobną kreską napisany wyraz „wieśniaczki", (prof. Pigoń uważa go widocznie za dopisek obcy i zachowuje „nakoniec"). Dopiero po słowach o wianku „Z modrych bławatków i zielonej ruty" nowe ustępy o kraju lat dziecinnych: „I tylko krajów tych

[5] Wydanie paryskie po w. 87 umieściło cztery wiersze o Moskalu: „A jeśli czasem i Moskal się zjawił, tyle nam tylko pamiątki zostawił, że był w błyszczącym i pięknym mundurze: Bo węża tylko znaliśmy po skórze." Prof. Pigoń w wydaniu „Poezyj" Mickiewicza z r. 1929 ujął ten czterowiersz w nawias, w wydaniu sejmowym przeniósł go do odmian.

obywatele" ... do zdania: „Po wiernych psów zgonie, Większy płacz, niż tu po Napoleonie", co poeta zastąpił napisaną z boku odmienną redakcją: „Po psie płaczą szczerze I dłużej, niż tu lud po bohaterze" (w. 88—99) — i drugi obraz nawiązujący do tego, co znajduje się u góry stronicy: „Tu kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny ..."; doszedłszy w obrazie tym do powiedzenia „Jak pomnim wszystko, co nas otaczało", Mickiewicz powtórzył napisane poprzednio wiersze „Od lipy" do „po sąsiadów domy", tak że na ustęp końcowy rękopisu złożyły się wiersze w wydaniach będące w. 79—87.

Zawartość ta autografu pozwala na zdanie sobie sprawy z jej stopniowego kształtowania. Jest to, jak często u poety, autograf wielowarstwowy: po pierwszej warstwie stanowiącej pewną całość przychodzą dodatkowe będące jej rozszerzeniem.

Granica dość wyraźna: na stronie pierwszej ciągnie się tekst jednolity skargi na los tułactwa, ucieczki myślą „ku szczęśliwszym czasom", stwierdzenia, że niepodobna myśleć „o krwi, co się świeżo lała", że na to, by o nieszczęściach Matki Polski mówić, czas przyjdzie po latach, gdy już „łza lica nie splami".

To, co następuje, nie wiąże się bezpośrednio z poprzednimi wierszami, choć nawiązuje do tematów owej krótkiej całości:

Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka.
Gdziem rzadko płakał ...

Począwszy od tego ustępu, Mickiewicz pisze dodatki. Następstwo ich nię świadczy o kolejności zamierzonej. Czy miały być dalszą częścią utworu napisanego, czy wstawkami, czy też miały zastąpić jakieś jego części — na to odpowie analiza stosunku tematycznego i słownego. Łatwiej rozmieścić dopiski marginesowe, bo tu może być wskazówką miejsce; ale wobec nieporządnego pisania w brulionowym szkicu, wyzyskującym niekiedy każdą wolną przestrzeń, nie będzie to wskazówką samą przez się decydującą.

Pisząc „Jedna już tylko jest kraina taka", Mickiewicz wyraźnie nawiązywał do wierszy „Jedyne szczęście, kto w szarej godzinie Z kilku przyjaciół usiadł przy kominie ... I dumał, myślił, o swojej krainie". Ale do tychże wierszy nawiązał raz jeszcze, gdy zakończył na drugiej stronie pochwałą serdeczną krainy owej; dodał wtedy muzyczny wtór wspomnienia wdzięcznego: „I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie, i do piosnki

rzucali mnie słowo po słowie".[6] „Wtenczas" odnosi się do wzmianki „Kto w szarej godzinie Z kilku przyjaciół usiadł ..." — i ustęp o przyjaciołach bezwzględnie tam miał być włączony. Wobec tego po słowach „I dumał, myślił o swojej krainie" najpierw należy drukować siedem wierszy o przyjaciołach pomagających, z bajecznymi żurawiami zestawionych, po nich zaś ustępy o „krainie", „w której jest trochę szczęścia dla Polaka".

Wiersze początkowe Mickiewicz na marginesie zaopatrzył jeszcze poprzedzającym dwuwierszem: „Dziś dla nas w świecie nieproszonych gości". Widocznie chodziło mu o ściślejsze powiązanie. Wiązał zaś wspomnienie krainy szczęśliwej ze słowami o „szczęśliwszych czasach" i ze skargą na los tułaczy: „w świecie nieproszeni goście" to p e n d a n t do powiedzenia: „W każdym sąsiedzie znajdowali wroga ... A gdy na żale ten świat nie ma ucha". Umieszczenie dwuwiersza o „gościach" po ustępie o przyszłej doli, której „świat pozazdrości", prowadzi do wyraźnego przeciwieństwa między tym, co właśnie powiedziane było, a twierdzeniem, że „W całej przeszłości i w całej przyszłości. Jedna już tylko jest kraina taka, W której jest trochę szczęścia dla Polaka".

Ustęp o tej krainie szczególną miał wagę dla autora; wracał poeta do jego treści, przerabiał go i uzupełniał. Z boku koło słów „gdzie człowiek po świecie Biegł jak po łące" (w. 75—76) zanotował inny pomysł jako wariant: „nie wielkie i ciasne, Lecz dobrze znane i całkiem nam własne". Wariant ten rozwinięty został u samego dołu strony: „Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny ..." (w. 79—87). Jasne, że Mickiewicz nowymi wierszami chciał zastąpić sześciowierszowy ustęp: „Gdziem rzadko płakał ..." (w. 73—78), który wobec tego trzeba usunąć. Najlepszym dowodem intencji jego opuszczenia jest fakt, że poeta napisał „Ten kraj" zgodnie z w. 68 („Kraj lat dziecinnych"), nie jak w w. 74 i 75 „Te kraje", gdy przed owym

[6] „Słowo po słowie" brzmiała redakcja pierwotna zastąpiona przez „słowo za słowem". Wiersz następny zachowywał jej rym: „Jak bajecznemu chłopcu na dzikim ostrowie." Zmieniwszy go na wiersz: „Jak bajeczne żurawie lecąc nad ostrowem", Mickiewicz przekreślił „lecąc" i „ostrowem" i dopisał „dzikim" — i wiersza nowego nie dokończył, nie zaznaczył, jaki rym chciał dać ostatecznie. Nowe wydania drukują „... rozmowie, ... słowo za słowem ... nad dzikim ostrowem", wobec czego jeden wiersz nie ma rymu. Należy raczej wrócić do tekstu pierwszej edycji: „I do piosnki rzucali mnie słowo po słowie Jak bajeczne żurawie na dzikim ostrowie."

dodatkiem najpóźniejszym w przedostatnim dodatku (w. 88—99) napisał jeszcze: „I tylko krajów tych obywatele". Dopiero po wszystkich obrazach „kraju lat dziecinnych" nastąpi ta część pierwszej warstwy, która zwraca się do innych tematów: „Ale o krwi tej, co się świeżo lała".

Przy słowach tej części: „O sławie, która jeszcze nie przebrzmiała", „O nich pomyślić nie mieliśmy duszy ..." na marginesie znajduje się czterowiersz: „Te pokolenia żałobami czarne, Powietrze tylu klątwami ciężarne, Tam — myśl nie śmiała zwrócić lotów W sferę, okropną nawet ptakom grzmotów". Jest to wyraźny wariant, który poeta zarzucił, a zawarty w nim motyw ptaka i zrymowanie lotów i grzmotów wyzyskał w innym czterowierszu, który napisał na marginesie wyżej, korzystając z wolnego miejsca: „Chciałem pominąć, ptak małego lotu, Pominąć strefy ulewy i grzmotu I szukać tylko cienia i pogody, Wieki dzieciństwa, domowe zagrody ..." „Strefy ulewy i grzmotu" to oczywiście walki i klęski niedawne jako temat przekraczający siłę poety; czterowiersz dopisany ma być widocznie przejściem od apoteozy „kraju lat dziecinnych" do ustępu: „Ale o krwi tej ..."

Jeżeli słuszne są te wywody — mogące rościć sobie pretensje tylko do prawdopodobieństwa (jak często w badaniach literackich) — to z tekstu wydań dotychczasowych odpadłyby i przeszły do odmian w. 36—39: „Te pokolenia żałobami czarne" itd. — wiersze niewątpliwie odrzucone, bo niemożliwe byłoby u Mickiewicza pozostawienie blisko siebie w utworze dwu czterowierszów o analogicznych motywach słownych: jeśliby zostało cofnięcie się od „lotów, w sferę, okropną nawet ptakom grzmotów" — to musiałyby ustąpić wiersze o „ptaku małego lotu", o „strefach ulewy i grzmotu". Przeniosłyby się również do wariantów w. 73—78, od „Gdziem rzadko płakał" do „Ku pożytecznym oka nie odwrócił".

Układ zaś całości tak się będzie przedstawiał:

I. W. 1—19 i 24—28: „O tem-że dumać" do „I dumał, myślił o swojej krainie";

II. w. 100—106: „I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie" do „On zrobił skrzydła i do swoich wrócił";

III. w. 64—72 i 79—99: „Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości, Jedna już tylko jest kraina taka" do „I dłużej, niż tu lud po bohaterze";

IV. w. 20—23: „Chciałem pominąć, ptak małego lotu" do „Wieki dzieciństwa, domowe zagrody ...";

V. w. 29—35 i 40—63: „Ale o krwi tej" do „I wtenczas łza ta ich lica nie splami" (przy czym w obrębie ustępu o przyszłych zwycięstwach, w. 51—56, z których cztery ostatnie są marginesowym dodatkiem, należy może wbrew wydaniom nowszym wrócić do układu Klaczki: najpierw drukować w. 53—56: „Gdy orły nasze ... Spadną u dawnej Chrobrego granicy ... I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną", a po nich w. 51—52 jako zawierające ostateczny wynik zwycięstwa orłów „Gdy wróg ostatni wyda krzyk boleści, Umilknie, światu swobodę obwieści");

VI. w. 107—129: „O gdybym kiedy dożył tej pociechy" do „Z modrych bławatków i zielonej ruty". (W obrębie tego finału miejsce należące się dodatkowi marginesowemu, t. j. wierszom 120—124: „A przy stoliku" do „błędom wybaczył" nie nasuwa wątpliwości; natomiast wydaje się, że poeta nie dokonał ostatecznego ich zespolenia z krótszą redakcją pierwotną; pierwotnie bowiem po trójwierszu o rymach „zabawie-trawie-Wiesławie" następowały słowa: „I zazdrościła młodzież wieszczów sławie", po raz czwarty — co u Mickiewicza wyjątkowe — mające ten sam rym; po włączeniu pięciu wierszy dopisanych rym ów byłby może w myśl zasad praktyki wersyfikacyjnej twórcy zbyt odległy.)

Jeśli idzie o stosunek tego układu, opartego na krytyce tekstu, do przyjętego dotychczas, to tylko część początkowa z opuszczeniem czterech wierszy i część końcowa zachowuje dawne miejsce. Nowa część druga była dotąd przedostatnią, trzecia następowała po tej, która stała się teraz piątą, czwarta wchodziła między wiersze początkowe, piąta była drugą.

Układ nowy nadaje utworowi charakter bardziej organicznej całości niż tekst tradycyjny.

Oto nowa postać „Epilogu":

O tem-że dumać na paryskim bruku,
Przynosząc z miasta uszy pełne stuku
Przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów,
Zapóźnych żalów, potępieńczych swarów!

Biada nam zbiegi, żeśmy w czas morowy
Lękliwe nieśli za granicę głowy!

Bo gdzie stąpili, szła przed nimi trwoga,
W każdym sąsiedzie znajdowali wroga,
Aż nas objęto w ciasny krąg łańcucha,
I każą oddać co najprędzej ducha.

A gdy na żale ten świat nie ma ucha,
Gdy ich co chwila nowina przeraża
Bijąca z Polski jak dzwon ze smętarza,
Gdy im prędkiego zgonu życzą straże,
Wrogi ich wabią zdala jak grabarze!
Gdy w niebie nawet nadziei nie widzą!
Nie dziw, że ludzi, świat, siebie ohydzą,
Że utraciwszy rozum w mękach długich,
Plwają na siebie i żrą jedni drugich!

*

* *

Jedyne szczęście kto w szarej godzinie
Z kilku przyjaciół usiadł przy kominie,
Drzwi od Europy zamykał hałasów,
Wyrwał się z myślą ku szczęśliwszym czasom,
I dumał, myślił o swojej krainie ...

I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie
I do piosnki rzucali mnie słowo po słowie,
Jak bajeczne żurawie na dzikim ostrowie,
Nad zaklętym pałacem przelatując wiosną,
I słysząc zaklętego chłopca skargę głośną,
Każdy ptak chłopcu jedno pióro zrucił,
On zrobił skrzydła i do swoich wrócił ...

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej przeszłości i w całej przyszłości
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie,
Niezaburzony błędów przypomnieniem,
Niepodkopany nadziei złudzeniem,
Ani zmieniony wypadków strumieniem.

Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny!
Jak świat jest Boży, tak on był nasz własny!
Jakże tam wszystko do nas należało,
Jak pomnim wszystko, co nas otaczało:

Od lipy, która koroną wspaniałą
Całej wsi dzieciom użyczała cienia,
Aż do każdego strumienia, kamienia,
Jak każdy kątek ziemi był znajomy
Aż po granice, po sąsiadów domy!

I tylko krajów tych obywatele
Jedni zostali wierni przyjaciele,
Jedni dotychczas sprzymierzeńcy pewni!
Bo któż tam mieszkał? — Matka, bracia, krewni,
Sąsiedzi dobrzy. Kogo z nich ubyło,
Jakże tam o nim często się mówiło,
Ile pamiątek, jaka żałość długa!
Tam, gdzie do pana przywiązańszy sługa,
Niż w innych krajach małżonka do męża,
Gdzie żołnierz dłużej żałuje oręża,
Niż tu syn ojca; po psie płaczą szczerze
I dłużej, niż tu lud po bohaterze.

Chciałem pominąć, ptak małego lotu,
Pominąć strefy ulewy i grzmotu
I szukać tylko cienia i pogody,
Wieki dziecińtwa, domowe zagrody ...

Ale o krwi tej, co się świeżo lała,
O łzach, któremi płynie Polska cała,
O sławie, która jeszcze nie przebrzmiała!
O nich pomyślić — nie mieliśmy duszy! ...
Bo naród bywa na takiej katuszy,
Że kiedy zwróci wzrok ku jego męce,
Nawet Odwaga załamuje ręce.

O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie
Złożona — nie ma sił mówić o Tobie!

Ach! czyjeż usta śmią pochlebiać sobie,
Że dzisiaj znajdą to serdeczne słowo,
Które rozczula rozpacz marmorową,
Które z serc wieko podejmie kamienne,
Rozwiąże oczy tylą łez brzemienne,
I sprawia, że łza przystygła wypłynie?
Nim się te usta znajdą — wiek przeminie.

Kiedyś — gdy zemsty lwie przehuczą ryki,
Przebrzmi głos trąby, przełamią się szyki,

Gdy orły nasze, lotem błyskawicy,
Spadną u dawnej Chrobrego granicy,
Gdy ciał podjedzą i krwią całe spłyną,
I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną,
Gdy wróg ostatni wyda krzyk boleści,
Umilknie, światu swobodę obwieści —
Wtenczas, dębowem liściem uwieńczeni,
Rzuciwszy miecze siądą rozbrojeni!
Rycerze nasi zechcą słuchać pieni!
Gdy świat obecnej doli pozazdrości,
Będą czas mieli słuchać o przeszłości!
Wtenczas zapłaczą nad ojców losami,
I wtenczas łza ta ich lica nie splami.

* * *

O, gdybym kiedy dożył tej pociechy
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy,
Żeby wieśniaczki kręcąc kołowrotki,
Gdy odśpiewają ulubione zwrotki
O tej dziewczynie, co tak grać lubiła,
Że przy skrzypeczkach gąski pogubiła,
O tej sierocie, co piękna jak zorze
Zaganiać gąski szła w wieczornej porze —
Gdyby też wzięły wieśniaczki do ręki
Te księgi, proste jako ich piosenki!

Tak za dni moich, przy wiejskiej zabawie,
Czytano nieraz pod lipą na trawie
Pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie.
A przy stoliku drzemiący pan włodarz,
Albo ekonom lub nawet gospodarz,
Nie bronił czytać, i sam słuchać raczył,
I młodszym rzeczy trudniejsze tłumaczył,
Chwalił piękności, a błędom wybaczył.

I zazdrościła młodzież wieszczów sławie,
Która tam dotąd brzmi w lasach i w polu,
I którym droższy niż laur Kapitolu
Wianek rękami wieśniaczki osnuty
Z modrych bławatków i zielonej ruty.

Jerzy Eugeniusz Płomieński

TAJEMNICE GENIUSZU

V.

Biologiczne uproszczenia nauk humanistycznych.

Kretschmer nie ma zmysłu poznawczego dla zagadnień samych w sobie, nieuziemionych korzeniami w podmiocie osobowym, więc oderwanych od niego, bytujących według własnych suwerennych praw. Poza systemami religijnymi, poza procesami dziejowymi, poza psychologią twórczości, a nawet prądami i kierunkami myśli kulturalnej, dostrzega on zawsze głównie centralnego sprawcę — człowieka, a w wymienionych wyżej dziedzinach zagadnień bada przede wszystkim i wyłącznie niemal dokumenty biologicznej struktury człowieka twórczego i dziejowego. Z ową zaś biologiczną strukturą wiąże on organicznie fakty powstawania życia duchowego i kulturalnego, jako z jego najistotniejszym źródłem przyczynowym. Metodę badawczą, jaką się posługuje uczony marburski, metodę wybitnie przyrodniczą, cechuje postawa, którą pozwoliłbym sobie nazwać panseksualizmem.[1] Polega ona na akcentowaniu uniwersalnego zasięgu życia popędowego, wyciskającego swoje piętno nadrzędne nawet na dziedzinach pozabiologicznych, jak sztuka i literatura. Ze stanowiska kultury humanistycznej wydać się musi taka metoda zawodna i jednostronna. Zuboża jej zagadnienia i przestawia ich hierarchię. W nowoczesnej nauce o literaturze istnieją przecież niezależnie od badań nad personalizmem twórczym całe zespoły zagadnień, których niepodobna traktować jako świadomej lub

[1] Moda panseksualizmu, tak typowa dla oblicza przedwojennych kierunków naukowych, znalazła wymownego rzecznika i sprzymierzeńca również w twórcy psychonalizy, Freudzie. Według niego seksualizm stanowi czynnik nadrzędny w życiu ludzkim, działając już od najwcześniejszych lat dziecięcych (dziecięce perwersje seksualne), wywierając wpływ rozstrzygający na rozwój osobowości, sięgając również tym wpływem nawet do szczytów życia twórczego. Por. rozdz. ze wstępu do psychoanalizy p. t. „Życie seksualne człowieka", oraz „Rozwój libido i organizacje seksualne".

podświadomej autobiografii twórców. Są to zagadnienia, które żyją swoim własnym, niezależnym od podmiotu osobowego, zautonomizowanym życiem. Problematyka literacka posiada sporo takich twórczych zagadnień, których nie można kurczyć do biologicznego podłoża popędowego. Weźmy dla przykładu kilka takich zagadnień, by nie narazić się na zarzut gołosłowności, np. zagadnienie wielkich kreacji literackich i ich życiowych duplikatów (werteryzm, hamletyzm, odmiany wallenrodyzmu, życiowe odmiany i duplikaty byronizmu itd.), czyli zagadnienie twórczego modelu literackiego (kreacja) i naśladowczych sobowtórów życiowych tego modelu. Nie tylko bowiem sztuka i literatura czerpie z soków życia, z jego płynnego surowca, ale życie pasożytuje nieraz na wielkiej sztuce i literaturze, wbrew stanowisku Arystotelesa, lecz za to zgodnie z paradoksem Oskara Wilde'a o stylizowaniu życia przez sztukę. Wymieńmy dalej nowoczesną teorię literackiego poznania, problemat bliskich filiacji życia i twórczości, formalnego kostruktywizmu itd. Cóż wspólnego ma świat takich zagadnień z zaborczą systematyką badawczą tej czy owej gałęzi współczesnej wiedzy ścisłej? Ale Kretschmer wierzy w nieomylność swojej metody. Łudzi się, że na takiej drodze można dojść nawet do ustalenia genealogicznego charakteru czy typu twórczości. Są to niestety nieporozumienia.[2]

Zahamowania w procesie dojrzewania, więc tzw. pozostałości infantylne stają się według Kretschmera w swoich sublimacjach późniejszych źródłem dalekosiężnych zapłodnień wewnętrznych, których nie wolno pomijać w badaniach nad genezą historio- i religiotwórczych zjawisk oraz postaw światopoglądowych genialnych ludzi. Infantylizm byłby to zatem rodzaj zakrzepłej niesamodzielności z okresu dojrzewania seksualnego, niedoprowadzonego do końcowej, naturalnej mety, rodzaj rezerwatu owego stanu fermentowania biologicznego, zatrzymanego statycznie na pewnym punkcie niedojrzałości, która sublimując się występuje u niektórych ludzi historycznych lub twórców w postaci doniosłych reakcji duchowych. Kretschmer uważa za klasycznych przedstawicieli takiego promieniowania sublimowanego infantylizmu na roz-

[2] „Istnieją linie łączne, pozwalające ustalać nie tylko związki, istniejące między poszczególnymi typami twórczości duchowej a określonymi postaciami psychopatyj i zaburzeń umysłowych, lecz także między skłonnościami umysłowymi z zewnętrznymi kształtami ciała". (str. 72).

rost własnej osobowości przede wszystkim Rousseau'a, u którego wyrażał się on między innymi w wyborze matkującej kobiety (pani Warens, pani d'Epinay), dalej Schillera, Augusta Strindberga, po części Goethego (stosunek z matkującą panią von Stein), a nawet Lutra.

Potężny przewrót historyczny — na tle przewrotu pojęć religijnych, wywołanego przez Lutra — nawiasem mówiąc, przewrót ten postawił Niemcy przed faktem długotrwałych zaburzeń politycznych, a jego cień padł również na Europę zachodnią i częściowo wschodnią (Polska) — wywołując w nich równocześnie fermentacje religijne, zacieśnia się w Kretschmerowskim komentarzu do zagadnienia infantylizmu u Lutra. Cóż jednak mówi ów komentarz o samym prądzie religijnym i politycznym, nazwanym w dziejach reformacją, której konsekwencje narzuciły częściowo Europie nowy kurs dziejów i nowy kierunek kultury? Kretschmer przechodzi do porządku dziennego nad całą tą problematyką o brzemiennym w następstwa dziejowe ciężarze gatunkowym, zatrzymując się tylko na biologicznej stronie zagadnienia, doszukując się w buncie Lutra przeciw Ojcu Świętemu sublimowanej odmiany infantylnego buntu z okresu dojrzewania przeciw naturalnej powadze ojca. Kwestia ta — mowa tu o procesach historycznych na tle przewrotu religijnego — należy zresztą do bezosobowego repertuaru zagadnień, do których klucz biologiczny nie dociera, a które mają swoją własną autonomię. Badacz nadmienia tylko mimochodem, że Luter stał się mimowoli człowiekiem dziejowym, wbrew swoim dyspozycjom duchowym, że na szczyty życia politycznego wyniosła go fala przypadkowych koniunktur. Celność tego sądu wydaje się niezawodną.[8] Ale niezależnie od tego, stojąc na gruncie rzeczywistości, nie wolno przeoczać faktu, że dla szerokich mas swojego społeczeństwa i częściowo jego kół kierowniczych, które umiały wyzyskać urok jego

[8] „Wbrew swojej woli, popychany przez siłę zewnętrzną, posuwa się krok za krokiem naprzód, jak później czynił somnambulik Wallenstein, który jednego dnia rzucał się gwałtownie naprzód, aby dnia następnego tym gwałtowniej rzucić się wstecz. Przez zapamiętałe i rozwścieczone chłopstwo wysuwany na czoło państwa, przez książąt i możnych tego świata wykorzystywany, niby pionek, wybuchał on ponurym śmiechem i miotał się trawiony wewnętrzną niepewnością. Wicher wydarzeń gnał go naprzód, a on czepia się lękliwie starych lin kotwicznych, podczas gdy szalejąca nienawiść i szalejący zachwyt rozdzierają go niemal, i oto ten bohater, będący największą siłą wybuchową swojego stulecia staje się nie wolą mocy, lecz mocą wbrew woli" (str. 206).

nazwiska dla własnych celów, był Luter sztandarem, a w następstwie tego pośrednim reżyserem rozłamu kraju na dwa walczące ze sobą obozy, a zarazem moralnym wodzem i prorokiem olbrzymiego odłamu swego narodu. Należy tu dodać, że ów paradoks niestosunku między dyspozycjami duchowymi a rolą dziejową człowieka historycznego powtarza się nierzadko. Dla psychologa — badacza fenomenów genialności i ta strona zagadnienia będzie zapewne nieobojętną, ale w naukach humanistycznych jego punkt ciężkości przesuwa się głównie na kulturalny i polityczny zasięg reformacji i rolę Lutra, jako protagonisty tego ruchu.

Z niemniejszą siłą, niż u Lutra, zaznaczył się — zdaniem autora „Ludzi genialnych" — wpływ infantylizmu w życiu duchowym oraz twórczym Schillera. Dzięki zapładniającym sublimacjom tego infantylizmu wysunął się poeta na czoło elitarnych przedstawicieli polityczno-społecznego wolnomyślicielstwa swojego wieku, jako namiętny herold i propagator w swojej twórczości z lat dojrzałych ideałów wolnościowych. Posłuchajmy jednak, co mówi w tej sprawie dosłownie sam Kretschmer:

„Inny rodzaj zastoju w dojrzewaniu biologicznym, ściśle z nim zespolony, wytworzył u Schillera leitmotiv (motyw przewodni) twórczości i osobistego odczuwania na całe życie. Jest to pozostałość z oporu przeciwko ojcu, niemożność zakończenia walki przeciw autorytetowi, która na ogół tworzy tylko krótką, typową fazę przejściową w psychologii dojrzewania. Opór przeciwko ojcu przeradza się u niego w trwający przez całe życie bunt przeciwko księciu Karolowi Eugeniuszowi, który świadomie zajął miejsce ojca w jego życiu. Poczynając od „Zbójców", a kończąc na „Wilhelmie Tellu", opór ten nie przestaje zapalać w nim poetyckich fantazji ojcobójstwa i tyranobójstwa, rewolucyjnych gestów i tego wszystkiego, co ostatecznie w uduchowionej i etycznie sublimowanej postaci składa się na doskonałą duchowo osobowość Schillera w jego idealizmie wolnościowym, zbiegającym się z ogólno-ludzkimi ideałami jego czasów. To samo widzimy w Lutrze" (str. 64).

W takim pojmowaniu zakres działania infantylizmu obejmowałby całość ludzkiego życia, pozostawiając trwałe ślady swojego wpływu na strukturze duchowej człowieka, oraz nadając jej nawet ostateczną, skrystalizowaną postać. Mielibyśmy w danym wypadku do czynienia z rodzajem samodziedziczenia. Człowiek dojrzały dziedziczyłby bowiem po sobie samym

pewne podstawowe dyspozycje duchowe oraz intelektualne, przesądzające nawet o typie jego osobowości. Byłby to produkt biologicznego zastoju w jego naturalnym procesie dojrzewania. Następstwem zaś takiego zastoju byłyby owe pozostałości czy zahamowania infantylne, których sublimacje kryją w sobie nieobliczalne możliwości rozwojowe. Oto, jak przedstawia się u Kretschmera (o ile go należycie zrozumiałem) kwestia tzw. infantylizmu. Stanowisko takie, na ogół niezbyt jasne, wymaga dodatkowych uzupełnień. Cóż to są bowiem owe „sublimacje"? I na czym polega ich twórcza, zapładniająca rola? Zdaje się, że nieporozumienie tkwi tu w terminologicznym pleonazmie wyrazu „sublimacja", w swojej jakości przenośnej, jednoznacznej z punktami przezwyciężeń. Sublimacje[4]— to owe przezwyciężenia infantylnej niesamodzielności, a zarazem twórcze przejścia w stany spotęgowanej, doskonałej dojrzałości osobowościowej. Bunt przeciw powagom w tak określonym znaczeniu, nie jest wyrazem braku samodzielnej, czynnej postawy wobec świata, nie jest bezprzedmiotową negacją, wynikającą z niedojrzałej, młodzieńczej przekory, pozbawioną przewodniego kompasu i w ogóle zawieszoną w próżni, lecz przeciwnie — oznacza wolę swobody, niespętanej hipnozą autorytetu, jego absolutne przezwyciężenie, manifestację swojej samoistności, która nie tylko burzy i przezwycięża, ale również wypracowuje sobie swój własny obraz życia i świata oraz własny system wartości. U Schillera walka z powagami posiadała takie właśnie wybitnie twórcze podłoże, dalekie od infantylizmu w jego sensie wyżej sformułowanym. Ten rewolucyjny malkontent życia w jego postaci ówczesnej, a zarazem pasjonat marzycielstwa społeczno-politycznego miał zupełnie realny program przebudowy świata. Jeżeli sobie uprzytomnimy, że poeta propagował swój maksymalizm wolnościowy w atmosferze politycznej, wyjątkowo niepomyślnej dla ziszczenia takich postulatów, że wystąpił ze swoją kampanią przeciw wszechwładnym fetyszom owej atmosfery z rzadką bezkompromisowością i odwagą, na co stać tylko niepospolite organizacje duchowe, że nie cofał się przed jej surowym piętnowaniem, to zrozumiemy patos niepodległości duchowej, jakiej wymagała owa permanentna niemal w twórczości Schillera krucjata

[4] Zygm. Freud definiuje istotę „sublimacji", jako „odsuwanie popędów seksualnych od ich celów seksualnych i skierowywanie ich ku celom socjalnie wyżej stojącym, już nie seksualnym". („Wstęp do psychoanalizy" — str. 22.)

ideowa. Niewiele to wszystko ma chyba wspólnego z pozostałościami infantylnymi. A poza tym spotykamy się tu znowu z Kretschmerowskim zwężeniem widnokręgu zagadnienia, którego autonomiczne treści, niezależne od podmiotu osobowego, pozostały poza orbitą badania. — Pozostałościom infantylnym, a zwłaszcza perwersjom popędowym przypisuje Kretschmer rolę drożdży duchowych, na których wyrósł cały kierunek twórczości Augusta Strindberga, a zarazem przejmujący dramat jego osobowości. Bo ten genialny, mimo swojej jednostronności, histeryczny paranoik[5] mizogynizmu należy do najbardziej tragicznych twórców na przestrzeni dziejów kultury. Granica między jego wizją artystyczną, tj. między twórcą a autonomią człowieka miała u niego charakter wyjątkowo płynny. Zagadnienie płci, które utożsamiał on z naczelnym sensem życia, z jego treścią bodajże centralną, jako myśliciel i artysta — przeżywał Strindberg bezustannie, jako dramat najosobistszy. W antynomiach stosunku płci demaskował on pragmatyczny związek z jakością struktury świata, a z demonizmem kobiety łączył genealogię jego zła. Jego namiętne, w licznych odmianach ponawiane akty oskarżenia przeciw kobiecie z furią wprost opętańczą, zaciążyły nad współczesną mu atmosferą kulturalną, jako sugestywny kierunek myślowy. Korelatami, a zarazem odnogami tego kierunku o pokrewnym natężeniu mizogynicznym był pamflet filozoficzny o kobiecie Ottona Weinigera („Geschlecht und Charakter") oraz krucjata przeciw niej, równie bezwzględna i monomaniczna, do innych jednak dochodząca konsekwencji — pisarza polskiego, Stanisława Przybyszewskiego, głośnego także i bardzo cenionego w Niemczech modernistycznych, — słowa, pełne podziwu wypowiedział o nim Ryszard Dehmel — jednego z europejskich pa-

[5] Świetnie określa Kretschmer zjawisko paranoi w swoich „Ludziach genialnych":

„Istota myślenia paranoicznego polega na tym, że ludzie o namiętnościach głębokich i upartych, skutkiem jakiegoś wybitnego zdarzenia w ich życiu, zostają zepchnięci w określonym kierunku myślowym i przez lata, a nawet dziesięciolecia podążają za swoją myślą z takim wytrwałym i konsekwentnym uporem, że całe ich życie duchowe dostaje się w końcu pod panowanie takiej myśli wyłącznej. Rzecz prosta, myśl taka staje się coraz bardziej tyrańska i jednostronna. Z utrwaleniem się takiej myśli nadwartościowej w duchowym życiu człowieka, utrwala się w nim także mania kombinowania jej ze zjawiskami całej reszty życia". — „W ten sposób pewna idea wytwarza własny systemat myślowy, w którym cały świat krąży dokoła myśli naczelnej, a wszystko, co jej nie służy, zostaje wyłączone ze sfery zainteresowań i to z jakąś pasją, która po prostu zaślepia". (str. 183 i 184).

tronów dekadentyzmu i „fin de siècle'izmu". U Przybyszewskiego jednak ta sama kwestia rozszerza się do rozmiarów swoistej kosmogonii panseksualnej („Na początku była chuć"), a następnie przeradza się w najczystszą mistykę miłości, niepozbawioną mimo to dramatycznych tonów. U Strindberga zagadnienie płci, nawet wtedy, gdy odsłania perspektywy pozaosobiste, gdy przerzuca się do filozoficzno-moralnego rezonerstwa, nie zatraca bliskiego kontaktu z osobowością twórcy. W jego zobiektywizowanych kreacjach literackich wyczuwa się nadmierny ładunek autorskiego egocentryzmu, namiętną wymowę spowiedniczych wyznań, rezultat najosobistszych doświadczeń życiowych.

„W profetyzmie Strindberga — mówi o nim Kretschmer — stosunek do kobiety, w ogóle sprawa kobieca, jako zagadnienie światopoglądowe i program reformatorski, tworzą same przez się sprawę osiową. I tutaj tak samo zagadnienie panowania i ulegania we wzajemnych stosunkach między mężczyzną i kobietą tworzy paralelę do łańcucha gwałtowych przesileń afektowych, erotycznego dręczenia innych i podlegania udrękom, przenikając wszystkie jego przeżycia małżeńskie. Jego mania prześladowcza w stosunku do kobiety, wiąże się jak najściślej z dążeniem do męczeństwa w masochistycznym znaczeniu słowa. Ta wyłączność w pojmowaniu stosunku płci, jako centralnego zagadnienia mocy, powstaje wyłącznie na tle pewnych struktur popędowych, albo też przeżyć dziecięcych, obniżających poczucie własnej wartości: i jedno i drugie zachodzi w życiu Strindberga" (str. 59).

Strindberg należy niewątpliwie, obok Teodora Dostojewskiego, do okazowych, elitarnych przedstawicieli nowoczesnej literatury kliniczno-psychopatologicznej w Europie. Chorobowy koloryt jego twórczości oraz postawy światopoglądowej, wiążący się nierozdzielnie z konwulsjami osobistej psychozy, potwierdza w całej niemal rozciągłości diagnozę Kretschmera. Dlatego obsesja Strindberga w stosunku do zagadnienia płci, a zwłaszcza w stosunku do kobiety, nie wypływa z podglebia twórczej, jednorodnej koncentracji takiego pokroju, jaka się przejawia np. u reprezentantów literatury fantastycznej (A. E. T. Hoffman, E. A. Poe, Meyrink, St. Grabiński i in.), u których wizja artystyczna świata, deformująca jego rzeczywiste wymiary przeobraża się dzięki sugestywnej sile artyzmu w logicznie skonstruowaną, mimo swojej barwy fantastycznej, urealnioną czy uprawdopodobnioną nową rzeczywistość. Skierunkowanie Strindberga, wyrażające się przede wszystkim w tau-

tologicznej problematyce płci, posiada charakter kryptoautobiograficzny. Jego kreacje literackie — to przeważnie zobiektywizowane, duchowe samoportrety autorskie, oraz rezonerskie improwizacje filozoficzne jego paranoicznego mizogynizmu.

Naturalnie, że nawet u tak krańcowo przeżartego solipsyzmem pisarza można wyłowić zagadnienia pozaosobowe i rozważać je niezależnie od podmiotu osobowego. Miłość bowiem i małżeństwo, jak również antagonizm płci, należą jako zagadnienia nie tylko do psychologii indywidualnej, ale zarazem do obszaru zjawisk społecznych, przeobrażając się w pewnych punktach ze skali osobowej w problematy psychosocjologiczne.

VI.

Teorie ras w oczach biopsychologą-rewizjonisty.

Dzieło Kretschmera zawiera imponujące bogactwo materiału zagadnieniowego. W ramach zagadnienia centralnego porusza badacz szereg problematów bocznych, np. problemat etyki indywidualnej, przy czym znowu jego nacisk, tj. punkt ciężkości jego zainteresowań, spoczywa na podłożu genealogicznym. W związku z tą kwestią dotyka zagadnienia ascezy i jego form objawowych. Z konsekwencją budzącą podziw, lecz nieraz, jak to widzieliśmy, prowokującą do polemicznego sprzeciwu, nie porzuca swojego stanowiska biologiczno-psychologicznego. Z takiego założenia wentyluje również zagadnienie powstawania systematów religijnych, skupiając swoją badawczą uwagę przede wszystkim na podmiocie osobowym. Zagadnienia owe porusza wprawdzie mimochodem, przygodnie, ale snopy światła, jakie rzuca na nie, wydobywają z nich nowe, niezauważane dotąd treści i jakości, rozszerzając ich dotychczasową recepcję obiegową. Ileż naprzykład finezji intelektualnej, odkrywczej przenikliwości zawiera jego krytyka teorii ras sformułowana na wstępnych stronicach rozdziału pt. „Geniusz a rasa". Kretschmer atakuje na wstępie naukowy przesąd, kursujący nagminnie w owych teoriach ras, zastrzegający dla rasy białej i kultury europejskiej, wyprodukowanej przez rasę białą, prawo prymatu. Śmiesznym i historycznie nieuprawnionym wydaje mu się gest wyższości, z jakim teoretycy psychologii ras odnoszą się do społeczeństw i kultur azjatyckich, nie doceniając ich pionierskiej roli twórczej w dziejach minionych. Naukowość badań tego pokroju stawia pod znakiem zapytania, demaskując w nich tylko „pozory

naukowości". Rażąca i jaskrawa dowolność wywodów poszczególnych teoretyków rasologii, u których wieloznaczność probierzy badawczych wyklucza z góry możliwość przedmiotowego stanowiska naukowego, skłania go do słusznego niewątpliwie wniosku, że w tzw. nauce o psychologii ras „propaganda rasowa" góruje stanowczo nad naukową dążnością do szukania i ustalania prawdy. Rzeczywiście, chwiejna metodologia tej gałęzi badań, brak w niej jednoznacznych pojęć i terminów naukowych uprawniają w całej pełni do sceptycznej postawy wobec poważnego zresztą ilościowo dorobku z tej dziedziny. Od inicjatora badań rasologicznych, pisarza francuskiego Gobineau, poprzez ich niemieckiego kontynuatora Chamberlaina do współczesnej totalistycznej doktryny rasizmu, której patronuje i Gobineau i Fryderyk Nietzsche, najopaczniej do niej przykrojony i doszczętnie sfałszowany, powtarza się w teoriach ras ten sam punkt widzenia karykaturalnie subiektywny i dlatego nadmiernie dowolny, który sprawia, że teorie ras można co najwyżej traktować, jako mity doktrynalne, inspirowane przez nienasyconą megalomanię narodową, ale z nauką niewiele mające wspólnego. Są to odmiany raczej doktryn czy systemów mesjanistycznych, uzurpujące sobie w swej zaborczości przywilej do tytułu naukowych praw i prawd, zresztą bezpodstawnie. Od strony antropologicznej przedstawiają się one równie żałośnie, nie znajdując bynajmniej w faktach antropologicznych potwierdzenia dla swoich teorematów. Kształt głowy bowiem, kolor włosów i wysokość wzrostu, znamiona typowe i rozpoznawcze dla ras, nie są bynajmniej czymś absolutnie stałym, lecz mogą się one w pewnych warunkach przeistaczać. „Psychofizyczne cechy rasowe — mówi Kretschmer — byłyby wówczas nie jakimś niezmiennym rdzeniem dziedzicznym, lecz jedynie pozorem takiego rdzenia, a mianowicie przez czas przebywania danego narodu w tych samych fizykalno-chemicznych warunkach otoczenia, klimatu, chemizmu gleby itd. Gdyby pewna część czynników otoczenia uległa zmianie, to razem z nią zmieniłyby się te cechy rasowe, które od nich bezpośrednio zależały". (Str. 99.)

Efekt końcowy tego sądu brzmi dość paradoksalnie. Można by go wyrazić w następującej formule: relatywizm antropologiczny ras. Hipotetyczność swego stanowiska, popartego częściowo owocami badań Boasa i Fischera, które to stanowisko wymagałoby jednak gruntownego potwierdzenia na drodze doświadczalnej, co jest z życiowego punktu widzenia niełatwe

do wykonania, zwłaszcza w skali zbiorowej, wypowiedział Kretschmer w trybie warunkowym. Jeżeli jednak wolno wysuwać hipotezę o relatywizmie antropologicznym ras, to tym bardziej chyba wolno mówić o ich duchowym relatywizmie. Nie będzie to przesadą, jeżeli wyrazimy powątpiewanie w wartość popularnych tablic czy orientacyjnych map psychologiczno-rasowych, zawierających kwintesencję pozornie niezmiennych, najbardziej typowych cech charakteru plemiennego, które to mapy orientacyjne mogą pretendować w najlepszym razie do miana uproszczonych liczmanów poznawczych, dalekich od prawdy. Opierają się one bowiem na powierzchownych skrótach, na tautologii kilku tylko przymiotów rasowych, może znamiennych, lecz przeważnie mniej istotnych, wybranych z wielości zróżnicowanych cech duchowych rasy. W ogóle stan dotychczasowej wiedzy o rasach — pomijamy tu naturalnie antropologię, mówimy natomiast o wybitnie subiektywnych teoriach rasologicznych — przekonywa, że nie przekroczyła ona jeszcze fazy niemowlęcej i nie doszła dotąd jeszcze do poziomu od którego zaczyna się prawdziwe badanie naukowe. Dodajmy, że szczególnie niepoważną i drażniącą jest jakościowa hierarchizacja ras, przy czym teoretycy psychologii ras traktują rasy kolorowe jako małoletnie, a w obrębie białej rasy wyróżniają grupy rasowe hierarchicznie wyższe oraz niższe — drugorzędne. Przykład społeczeństwa japońskiego powinien by właściwie wystarczyć, do tego jednak przykładu przybywają niedawne doświadczenia z murzynami, którzy cywilizują się w tempie niezwykle szybkim, zdobywając w swoich skupieniach plemiennych w zakresie życia gospodarczego pełną niemal autarkię i wykazując równocześnie na niwie twórczości kulturalnej w rzadkich na razie wypadkach ciekawy dynamizm, co razem biorąc przemawia za tym, że hierarchie jakościowe w badaniach ras należy zaszeregować do typu doktrynerskich niedorzeczności. Istnieje naturalnie mnóstwo innego materiału dowodowego, którego szczegółowe omówienie przekracza jednak zamierzone ramy niniejszego studium.

VII.

Obrona kobiety.

Musimy się zatrzymać jeszcze nieco dłużej na innych zagadnieniach, które dostarczają cennego materiału dyskusyjnego. A poza tym postawa badacza wobec nich nasuwa częściowo pewne zastrzeżenia. Chodzi tu przede wszystkim

o kwestię kobiety i jej pozycję na niwie twórczości kulturalnej. Dokładniej mówiąc chodzi o to, czy geniusz jest związany ściśle z rodzajem płci, czy też pojawia się niezależnie od jej jakości, a dalej czy są możliwe kobiety genialne? Tradycja wielowieczna przyzwyczaiła nas traktować lekceważąco wkład kobiety do inwentarza kultury. Sądy wielkich filozofów o niej i w ogóle stosunek tego odłamu elity kulturalnej do niej cechuje przeważnie wybitny mizogynizm. Mizogynami byli Sokrates i Platon, a z filozofów nowożytnych Bacon, Kant, Comte, Schopenhauer, Nietzsche, Otto Weininger i wielu innych. Aforyzm Nietzschego, powtarzany przez snobów całego świata: „Wenn du zum Weib gehst, vergiss die Peitsche nicht" (Gdy idziesz do kobiety, nie zapomnij bata), unaocznia w wyjątkowo brutalnej postaci ów wrogi stosunek i pogardę członków najwyższej elity umysłowej do kobiety, jako gatunku. Brutalność tego aforyzmu nabiera charakteru zagadkowego, gdy uświadomimy sobie, że Nietzsche miał pełną samowiedzę o rozmiarach promieniowania seksualizmu nawet na szczyty życia twórczego.

„Stopień i rodzaj płciowości danego człowieka dociera aż do najwyższych szczytów jego ducha" — oto jego słowa. Komentarz Kretschmera na marginesie tego aforyzmu, że wyrósł on „ze źródeł popędowych", niewiele tu tłumaczy.

Dzieło Ottona Weiningera, zresztą pełne subtelnych i przenikliwych tu i ówdzie myśli o duszy i umysłowości kobiety, jest w sumie nie tyle traktatem filozoficznym o niej, ile raczej jednym z najjadowitszych pamfletów. Żadna z myślowych ofenzyw w literaturze światowej przeciw kobiecie, z pominięciem tylko jednego Augusta Strindberga, nie da się porównać z nieubłaganym Weiningerowskim aktem oskarżenia, przeładowanym tylko samymi barwami czarnymi, które demaskują nicość duchową oraz umysłową kobiety. Dla biologa, szukającego poza autonomiczną rzeczywistością zagadnień podmiotu osobowego, a w jego dziełach kryptoautobiograficznych refleksów, psychologiczna oraz intelektualna krucjata Weiningera przeciw kobiecie, przeprowadzona w jego książce, byłaby zapewne okazowym produktem autorskiej paranoi, czy może urazu duchowego, który badawcza dociekliwość przetopiła na teorię nieprzejednanego mizogynizmu.

To samo zagadnienie wznawia w swojej książce pt. „Ueber den physiologischen Schwachsinn des Weibes" („O fizjologicznej tępocie kobiety") Moebius. Chodzi w tym dziele jednak nie tyle o fizjologię kobiety, ile raczej o jej życie duchowe,

jej twórczość kulturalną. Fizjologia i jej procesy stają się tu terenem wartościowania duchowego. Moebius wartościując pozycję kobiety ze stanowiska jej współudziału w życiu umysłowym ludzkości, wypowiada pogląd, że jej dorobek w tej dziedzinie jest znikomy. Ta umysłowa niedoskonałość kobiety powstaje na tle fizjologiczno-ustrojowych czynników, a więc wiąże się po prostu z fizjologicznymi procesami płci. Z tego powodu szczyty geniuszu są niedostępne dla kobiet. Kobiet genialnych nie ma w ogóle, brzmi konkluzja Moebiusa. A te kobiety, które zostawiły w dziejach kultury ślady twórcze, nie były geniuszami. Skala ich oryginalności i jej poziom w porównaniu z twórczością genialnych mężczyzn nie zadowala. Nie tyle jednak w warunkach społecznych i socjologicznych, w jakich żyła kobieta na przestrzeni wieków, widzi Moebius przyczynę takiego stanu rzeczy, chociaż fakt ten uwzględnia on również w ocenie kobiety, ile raczej w ustrojowych dyspozycjach jej płci. „Czas duchowego pokwitania kobiety jest bardzo krótki, i w razie najlepszym trwa do pierwszych lat małżeństwa", po czym wkracza ona w świat „fizjologicznej (i umysłowej również) tępoty."

Dzieło Moebiusa pełne wyraźnej niechęci w stosunku do kobiety, nie wyczerpuje tego skomplikowanego zagadnienia. Niepozbawione luk i przeoczeń, rażące ze stanowiska kultury humanistycznej, pomniejsza rolę współtwórczości kulturalnej kobiety wbrew faktom oraz przechodzi całkowicie do porządku dziennego nad wielkimi kobietami dziejowymi, które reprezentowały bądź co bądź swoisty rodzaj geniuszu.

Stanowisko dosyć pokrewne Moebiusowi, z nieznacznymi tylko odchyleniami, zajmuje również Kretschmer. I on nie wierzy w geniusz kobiecy i wyklucza w ogóle jego możliwość. „Stwierdzamy tu po prostu bardzo ważny fakt: — mówi on — skomplikowana twórczość umysłowa, którą pod względem socjologicznym oceniamy jako „genialną", jest zjawiskiem ograniczonym całkowicie przez sferę płci męskiej." — „Geniusz kobiecy żyje w jej synach, czyli że wszystko, co kobieta ma w sobie, jako pośredniczka w przekazywaniu cennych uzdolnień umysłowych, może ona wnosić do życia jedynie w synach swoich i tylko uzdolnienia te rozwinąć się mogą jako wartości społeczne, jak to widzimy na przykładzie matki Goethego" (str. 164 i 165).

I Moebius, i Kretschmer przeoczają fakt, że geniusz może się manifestować w formach różnorodnych, więc nie tylko w twórczości kulturalnej. Jeżeli w skali jego jakości rejestruje

się takie jego postacie, jak geniusz religijny, dziejotwórczy, moralny, prawodawczy i in., to w równej mierze wolno mówić o geniuszu inspiratorskim. Z geniuszem inspiratorskim kobiety spotykamy się częściej w dziejach kultury. W naukach humanistycznych jest on zjawiskiem wybitnie charakterystycznym, wielokrotnie zaobserwowanym na przestrzeni dziejów. Inspiratorką świadomą, najwyższego rzędu była Aspazja, znakomita żona współtwórcy „wieku złotego" Aten, Peryklesa, bez ktorej nie osiągnąłby on może tych wyżyn historycznej wielkości, na jakich stanął. Jej salon promieniował na całą ówczesną elitę kulturalną Aten, więc ówczesną elitę umysłową i artystyczną świata. I jeżeli mała legenda, owoc pieniącej się zawiści małych ludzi w obliczu olśniewającego zjawiska, jakim była ta niezwykła kobieta, próbowała ją zepchnąć ze szczytów jej historycznej współtwórczości inspiratorskiej — do poziomu hetery, wbrew prawdzie, to badania historyczne oddawna zdyskwalifikowały szalbierczą wartość owej legendy, ustaliwszy, że Aspazja była związana węzłem małżeńskim z Peryklesem, ale małżeństwo to w oczach prawa ateńskiego nie miało przywileju legalności z powodu nietuziemczości Aspazji. Od Aspazji do p. M. T. Geoffrin i w ogóle znakomitych kobiet rokoka oraz wybranych, historycznych kobiet preromantyzmu i romantyzmu, przesuwa się przez historię kultury różaniec niezwykłych inspiratorek, które miały poczucie swojej misji. Że w apercepcji nowych prawd i myśli, a nawet nowych kierunków kulturalnych, spełniały one nieraz ważną rolę przyśpieszania ich ostatecznej krystalizacji z indywidualnej formy statycznej w formy obiegowego uspołecznienia, że bywały nieraz bezapelacyjnymi powagami w zakresie smaku i mody estetycznej w swojej epoce, tego nie powinien przeoczać bezstronny badacz powyższych zagadnień. Ktokolwiek bowiem zetknął się bliżej z zagadnieniami kultury humanistycznej, nie ma wątpliwości co do inspiratorskiej roli kobiety na odcinku kultury. Czy można wobec tego, uogólniając, mówić o „fizjologicznej tępocie" kobiety, jako gatunku i czy stanowisko takie nie naraża na zatarg z faktami?

Pamiętamy, kim była dla twórczości Ryszarda Wagnera córka Liszta, Cosima Wagner, najpierw żona wirtuoza Hansa Bülowa, zasłużonego na polu popularyzacji muzyki Wagnerowskiej, zanim została żoną twórcy „Parsivala", kim była w życiu i twórczości Chopina i Alfreda de Musseta pani George Sand (Aurora Dudevant), jako kobieta-inspiratorka jedynie, a nie głośna w Europie powieściopisarka, oraz dla Liszta księżna Wittgen-

stein, z domu Iwanowska, przedstawicielka kresowego rodu polskich torysów. Statystyka historyczno-literacka oraz artystyczna zna takich nazwisk wiele. Pomijamy tu cały legion kobiet-inspiratorek nieświadomych, które były tylko biernymi mediami w aktach twórczych zapłodnień. Zdajemy sobie z tego naturalnie dobrze sprawę, że dla biologa geniusz inspiratorski, fakt bezsporny, z którym może należałoby się jednak w badaniach liczyć właśnie, jako z faktem o wielotorowym zasięgu, nie będzie jednak geniuszem ,,we właściwym znaczeniu" tego wyrazu. Przejdźmy zatem do innej grupy faktów, które wykażą konieczność sprostowania sądów Moebiusa oraz Kretschmera.

W całej literaturze niemieckiej zdołał Kretschmer zauważyć tylko jedno nazwisko kobiety, godne według niego miana talentu oryginalnego „o trwałej wartości", tj. Anette von Droste-Hülshoff. Charakteryzując jej twórczość, nacechowaną brakiem tonów miękkich, kobiecych, dalej nieobecnością motywów miłosnych i dziecięcych, wreszcie brakiem patosu macierzyństwa, stwierdza on wybitnie męski koloryt tej twórczości. Sama tematyka łowiectwa, powtarzająca się u Anetty von Droste-Hülshoff i w ogóle całość atmosfery duchowej jej twórczości, w której dominują twarde postacie męskie, pełne surowej pierwotności, nie zdradza bynajmniej kobiecej płci autorki. Jej męskość duchowa nie pozostawia żadnych wątpliwości. Podobną męskość duchową stwierdza Kretschmer u wielkich kobiet historycznych, jak u Elżbiety Tudor, królowej angielskiej, Katarzyny II, carowej rosyjskiej, znanej w dziejach pod przydomkiem Wielkiej, oraz Krystyny Szwedzkiej. Badacz przyznaje więc, że istniały wielkie kobiety dziejowe. Ale zastrzega się równocześnie, popadając w zatarg z konsekwencją à rebours, jak to zobaczymy niżej, oraz z prawdą logiczną, że „znakomite kobiety były znakomitymi dlatego, ponieważ były wielkimi mężczyznami" (str. 167).

Kretschmer zapożycza tutaj metodę oceny wielkich kobiet od OttonaWeiningera, teoretyka duchowego biseksualizmu, tj. dwupłciowości cech duchowych, męsko-kobiecych, które zaznaczają się u każdego człowieka, przy czym procentowa przewaga jednej lub drugiej grupy cech przesądzałaby o przydziale danego człowieka do duchowej płci męskiej lub kobiecej, bez względu na reprezentowaną przez niego fizjologiczną jakość płci. A więc kobieta w fizjologicznym znaczeniu może być z takiego punktu widzenia mężczyzną duchowym i na-

odwrót. Owa teoria biseksualizmu duchowego okazała się jako probierz wartościowania zabójczą dla kobiety, w wypadkach bowiem, gdy chodziło o kobiety genialne i wielkie, umieszczano je w rubryce: mężczyzna duchowy, kładąc ich geniusz na karb męskości duchowej, czyli traciły one charakter i uprawnienia swojej płci. Kretschmer wartościuje je również według takiego Weiningerowskiego klucza biseksualizmu duchowego. Kryterium to jednak mimo swojej błyskotliwej oryginalności niebezpieczne. Kryje ono w sobie zasadzkę i grozi kompromitującą niekonsekwencją, gdy się je przemyśli do kresu. Dlaczego np. nie stosuje się go do genialnych mężczyzn, popełniając tym samym rażący błąd. Jak wytłumaczyć ze stanowiska duchowej dwupłciowości geniusz szeregu twórców o organizacjach duchowych wybitnie kobiecych, bluszczowych, u których zjawisko mimetyzmu stanowi jedno z centralnych znamion ich ustroju artystycznego i w ogóle ich osobowości. Wchodziliby tu w grę genialni artyści, artyści malarze, muzycy, pisarze, a nawet myśliciele, jak Rafael Santi, Percy Shelley, Fryderyk Chopin, Juliusz Słowacki, Jan Jakób Rousseau, Alfred de Musset i in. Czyżby ich wielkość traciła na duchowej kobiecości? W takim razie geniusz twórców typu wyżej wymienionego byłby pomyłką i należałoby go wobec tego poddać co rychlej krytycznej weryfikacji. Teoria biseksualizmu duchowego, jak widać z tego, cierpi na jaskrawe niedociągnięcia myślowe. Jej chwiejność metodologiczno-badawcza, jej niekonsekwencje dowodzą, że na tej drodze niepodobna odkryć istoty geniuszu. Kryterium męskości, jako równoważnik najwyższej elity umysłowej, oraz kobiecości, jako synonim szarego szablonu, oraz przeciętnego poziomu umysłowego, kryterium w ogóle dosyć bałamutne, prowadzi co najwyżej do sfałszowania istotnej hierarchji twórców i ludzi historycznych.

W wywodach Moebiusa i Kretschmera uderza jeszcze jedna charakterystyczna luka. Obydwaj odmawiają kobiecie wydatniejszego współudziału w twórczości kulturalnej społeczeństw, co jest częściowo słuszne. Moebius usprawiedliwia wprawdzie kobietę z tego powodu, tłumacząc jej mały wkład do rozwoju kultury wielowiekową izolacją społeczną i fatalnym systemem wychowania, ale u tych kobiet, które przerwały ową izolację, i zostawiły jakiś twórczy ślad w dziejach kultury, stopień oryginalności ich dzieł nie zadowala go. Kretschmer wymienia tylko jedno wybitniejsze nazwisko kobiety, tj. Anette von Drosde-Hülshoff. Sądy takie sugerują przypuszczenie, jakoby ani w nauce, ani w sztuce, ani w literaturze nie było nigdy

wielkich nazwisk kobiecych. Tak jednak nie jest. I Moebius, i Kretschmer mijają się w danym wypadku z faktami, głównie z terenu kultury humanistycznej, chociaż nie tylko z tego terenu. Przeczy takiemu stanowisku przede wszystkim dwukrotna laureatka Nobla Curie-Skłodowska, jedno z największych nazwisk naukowych współczesnej doby. Wśród wielkich osobistości europejskiego preromantyzmu i romantyzmu wybijają się na czoło dwa kobiece nazwiska francuskie, głośne w Europie, które wywarły niemały wpływ na umysłowość swego pokolenia: p. de Staël i George Sand. Trudno zarzucić im brak samorodnego stylu w ich twórczości, czy mówiąc językiem Moebiusa, niedostateczny poziom oryginalności. Nawet wśród istnego gwiazdozbioru genialnych twórców, jakim był głównie romantyzm, te dwa znakomite talenty kobiece potrafiły zachować całkowitą suwerenność swojej twórczości i osobowości. Pani de Staël nie tylko jako powieściopisarka (Corinna), lecz głównie jako jeden z najbardziej niezależnych i najsubtelniejszych umysłów swojej epoki, który narzucił ówczesnej Europie rewolucję kulturalną nowych Niemiec („O Niemczech"). George Sand jako twórczyni sugestywnych kreacji powieściowych, które stały się ważnym współczynnikiem w pogłębieniu kultury duchowej ówczesnego życia, a zarazem jako herezjarcha w stosunku do społecznego i obyczajowego konwenansu, z którego pęt wyłamała się buntowniczo całym swoim ekscentrycznym życiem oraz charakterem swojej samorodnej twórczości. Dla Kretschmera będą to, rozumie się, wielcy mężczyzni, a nie kobiety. I zapewne pozory przemawiają częściowo za takim jego poglądem. George Sand np. protestowała przeciw sobie samej, jako przedstawicielce płci kobiecej, manifestując swoją męskość, zacząwszy od literackiego pseudonimu i stroju męskiego, w którym chodziła publicznie, a skończywszy na charakterze swojej twórczości i burzliwych dziejach swojego życia, niepozbawionego posmaku skandalicznego oraz prowokującej postawy wobec obyczaju społecznego. Nie można tego powiedzieć o pani de Staël, ani o wielkich przedstawicielkach literatury skandynawskiej, laureatkach Nobla, Selmie Lagerlöf oraz Sigridzie Undset lub innej laureatce Nobla, włoskiej powieściopisarce Grazzia Deledda, niezauważonych ani przez Moebiusa, ani przez Kretschmera. Literatury europejskie posiadają co prawda takich wielkich nazwisk kobiecych niewiele, w każdym razie posiadają je i badaczowi tego zagadnienia nie wolno przeoczać tego faktu. O ileż góruje nad taką trochę sztuczną barokową Anettą von

Drosde-Hülshoff, wyróżnioną przesadnie przez Kretschmera, wielka przedstawicielka polskiej literatury pozytywistycznej Eliza Orzeszkowa, tłumaczona zresztą na szereg języków — głębią zagadnień, mistrzowstwem artyzmu i sumieniem społecznym, przesycającym całą jej twórczość, lub chociażby mniejsze od niej, lecz bezspornie również europejskie talenty Narcyzy Żmichowskiej oraz Gabrieli Zapolskiej, niedostępne dla europejskiego czytelnika wskutek braku przekładów. Pomijam tu wysoki poziom twórczości kobiecej literackiej, górującej nad twórczością męską w Polsce międzywojennej. O tym wszystkim należałoby pamiętać, gdy się przystępuje do wartościowania roli kobiety ze stanowiska kulturalnego, a zwłaszcza gdy się snuje horoskopy na przyszłość w tej dziedzinie. Wyjaśniać taki stan rzeczy teorią biseksualizmu duchowego byłoby równoznaczne z niedocenianiem potężnego nurtu przemian, które wysuwały kobietę nieodwołalnie do pierwszego rzędu elity kulturalnej — w dobie przedwojennej. Mieliśmy bowiem do czynienia nie z izolowanymi wypadkami, które by można podciągnąć pod kategorię faktów wyjątkowych, lecz z faktami grupowymi, które dla psychologa zjawisk społecznych i kulturalnych mają szczególną wymowę. Że kryterium duchowej dwupłciowości nie przekonywa nawet w zastosowaniu do owych wypadków wyjątkowych, że jest w ogóle nieistotne i zawodne, o tym mówiliśmy już wyżej. A właśnie fakty przemawiają za tym, że w tej dziedzinie można się spodziewać rewolucyjnych niespodzianek, wbrew stanowisku doktrynerskich mizogynów, oraz znakomitych badaczy pokroju Moebiusa i Kretschmera. Zawrotny prąd nowoczesnego życia zwielokrotnił bowiem tempo przemian, których nie można mierzyć mechanicznymi metodami zdobyczy współczesnej biologii. W porównaniu z leniwymi i powolniejszymi procesami przeobrażeń w wiekach minionych współczesne tempo przemian posiada charakter żywiołu. Jeżeli Kretschmer przypuszcza, że wyrównanie przepaści między kobietą i mężczyzną na niwie kulturalnej wymagałoby procesu ewolucyjnego „niewymiernie długich epok", co „wymykałoby się z ram współczesnych rozważań psychologicznych" (str. 164), to przeocza bijącą w oczy dialektykę przemian doby współczesnej. I kto wie, czy już w niedalekiej przyszłości nie nastąpi prymat kobiety, może nie w życiu umysłowym, lecz w literaturze. Coraz silniejszy bowiem dopływ znakomitych talentów kobiecych do literatur europejskich stawał się wymownym sygnałem takiej możliwości już w okresie międzywojennym.

VIII.

Odmiany ascezy moralnej.

Z zagadnieniami religijnymi i moralnymi pozostają w bliskim związku tzw. nerwica natrętna, jedna z odmian psychozy oraz perwersje popędowe. Zdaniem Kretschmera zarówno systemy religijne, jak i postawy moralne ludzi o ascetycznych ustrojach duchowych mają swoje źródło w jednym z tych dwu czynników. Tam, gdzie wchodzą w grę przerosty „poczucia obowiązku", pojawiające się w wybitnie chorobliwym natężeniu, odchylonym od normatywnego typu ustosunkowania do życia i świata, więc u ludzi o średniowiecznych organizacjach duchowych, zabłąkanych dzięki osobliwym paradoksom w świat nowożytnej rzeczywistości, działają nerwice natrętne. Pojawiają się one zarówno u ludzi przeciętnych, znanych nam dobrze z rzadkiej co prawda autopsji, jak i u „historycznych bohaterów idealizmu moralnego i rygoryzmu, wśród wielkich teologów i filozofów, rewolucjonistów i ustawodawców" (str. 48). Władczość i pokora, przeobrażająca się w „samoudrękę", występujące na podłożu „impulsów sadystyczno-masochistycznych", to objawowe formy nerwicy natrętnej. Na takim tle chorobowym u ludzi przeciętnych o ascetycznej psychice „poczucie obowiązku" przeistacza się w rodzaj samosadyzmu, w manię zaszczuwania siebie samego nieprzerwaną pracą, której celowość budzi naturalnie u człowieka normalnego i duchowo zdrowego odruchy buntu i sceptycyzmu, a zarazem staje się istnym koszmarem dla najbliższego środowiska, pozostającego pod moralnym terorem takiego człowieka, narzucającego mu z sadystyczną bezapelacyjnością — zakonną atmosferę swojego życia. Średniowieczna psychika ludzi powyższego pokroju legitymuje się rezygnacją z praw do własnej osobowości, z praw do osobistego życia, czyniąc z człowieka jakiś wypruty z woli witalnej mechanizm, napiętego do granic najwyższych wysiłku permanentnego ofiarnictwa o charakterze skrajnie bezosobistym. „Wszystko to nie powstaje — twierdzi Kretschmer — jak u pewnych hipomaniaków, z nadmiaru siły i energii twórczej, która nigdy nie ma pracy za dużo, lecz pozornie z najbardziej abstrakcyjnego idealizmu, z jakiegoś apriorycznego, kantowskiego imperatywu obowiązku" (str. 48).

U ludzi historycznych w rodzaju Kalwina i Robespierra perwersje popędowe prowadzą do zakłócenia równowagi między kultywowanym przez nich programem moralnej do-

skonałości życia a ich czynną postawą wobec człowieka. Przerośnięte poczucie obowiązku skłania ich do wytrzebiania społecznego zła z jakimś sadystycznym demonizmem, oraz pasjonacką wprost, zresztą tylko pozorną konsekwencją. Ludzie ci o duchowych dyspozycjach jakichś nowych Torquemadów nie zdają sobie nawet sprawy z tego, że w ten sposób padają ofiarą najostrzejszego konfliktu z własną religją moralnego idealizmu. Doktrynerski patos absolutnej moralności przeradza się u nich w rozpasane bezprawie, w pasmo gwałtów i najbrutalniejszej krzywdy, wyrządzanej całym skupieniom ludzkim wbrew podstawowym zasadom etycznym, jak np. w wypadku z Robespierrem. Pozorna konsekwencja ideałów wyzwala się u nich w uprawnioną u nich we własnym sumieniu zbrodnię społeczną, popełnianą dla celów rzekomo najwyższych — uwznioślenia społeczeństwa i podniesienia życia do poziomu doskonałego.

„Pociąg ku chłodnemu, krwawemu okrucieństwu — słowa Kretschmera — nie występuje wśród bohaterów dziejowych nigdzie jaskrawiej, niż u twórców państw, zbudowanych na cnocie. Najczystsza, najbardziej abstrakcyjna moralność nakazowa, najwyższy idealizm moralny, to drogowskazy Kalwina i Robespierra. Czemu to spoglądają oni na świat tak ponuro? Są to ludzie wielcy, którzy ścinanie bliźnich ujęli w systemat i na ołtarzu cnoty wymordowali hekatomby kwitnących istot ludzkich, skazując wielu na wygnanie albo na zamknięcie w więzieniu, aby ich dręczyć, a mianowicie w imię dobra. Czyżby dobro nie było dobrocią? — „Gdy tylko moralność wykracza poza pewien punkt określony, natychmiast staje się perwersją" (str. 50).

Pokrewną strukturę duchową przypisuje Kretschmer filozofowi niemieckiemu Fichtemu. Potencjalnie tkwił w nim władczy despota i absolutny dyktator. Gdyby los postawił go w warunkach historycznych, w jakich znalazł się Robespierre — przypuszcza Kretschmer — stałby się jego nowym wydaniem. Autor „Ludzi genialnych" zwraca uwagę na listy prywatne Fichtego, w których „władcze popędy" tego ostatniego oraz jego „taktyka Macchiavelowska" doszły do głosu z niepohamowaną siłą. Ten nowy Fichte, odkryty przez Kretschmera, nie zamyka jednak w sobie bynajmniej pełnej osobowości tego filozofa. Jest to tylko jej formacja składowa. Istnieje jednak inny Fichte, przeoczony przez badacza, Fichte — mesjanista; jego „Mowy do narodu niemieckiego", pisane w dniach dziejowej katastrofy narodowej niemieckiego społeczeństwa, oraz

jego tragicznego kryzysu duchowego, mowy, w których ów rzekomy myśliciel — „solipsysta" głosił religię ponadindywidualnego mesjanizmu narodowego, były przeciwległym biegunem solipsyzmu. W mowach tych nie odzywają się ani „władcze popędy", ani akcenty solipsyzmu, przemawia z nich natomiast, jak w ogóle we wszystkich prawie teoriach mesjanistycznych, dumne poczucie wyższości narodowej, dyktowane przez moralno-narodowy instynkt samoobronny, poczucie arystokratyzmu plemiennego, powołanego do spełnienia kierowniczej, wodzowskiej misji w stosunku do ludzkości. Że ów Fichtowski misjonizm czy mesjanizm należał do repertuaru mitologii narodowej, która w ramach swojego czasu spełniała rolę odczynnika przeciw niszczącym siłom historycznego nihilizmu, z perspektywy jednak dalszej okazał się jedynie prostą fikcją — to kwestia uboczna. W granicach osobowości Fichtego współistnieją zatem owe dwie formacje duchowe, z których każda jest rzeczywistością autonomiczną, a które dopiero w zespole sumarycznym tworzą jedność osobowości.[6]

IX.

Światła i cienie Kretschmerowskiej teorii genialności.

Dzieło Kretschmera, jednego z pionierów we współczesnej nauce europejskiej, zawiera owoce jego wieloletnich badań, które — jak to widzieliśmy — nie zawsze dadzą się zaadaptować ze stanowiska humanistycznego światopoglądu. Tajemnica powodzenia „Ludzi genialnych", tłumaczonych na szereg języków, jednej z tych rzadkich książek naukowych, które się stały ulubioną lekturą szerszych kół czytelniczych, kryje się nie tylko w samej tematyce, czy w refleksach nowego światła, rzuconego przez znakomitego uczonego na zagadnienie geniuszu i jego graniczną problematykę, ale również w kulturze języka autora, w jego wytwornym kunszcie stylistycznym. U uczonego tej miary, zanurzonego w swoich ściśle naukowych badaniach, zadziwia poziom artyzmu, który pozwala mu przy współpracy niezwykłej intuicji docierać do najbardziej za-

[6] Wydanie książkowe rozprawy J. E. Płomieńskiego p. t. „Tajemnice geniuszu" zawierać będzie również obszerny rozdział religiologiczny, w którym autor podda konfrontacji zagadnienie ateizmu biologicznego ze stanowiskiem nowoczesnej myśli religiologicznej (Wiliam James, H. Höffding, Władysław Dawid, Konstanty Michalski, G. Joung, Maritain i in).

konspirowanych tajników osobowości twórczej i odcyfrowywać je w przejrzystej, po francusku jasnej, wytwornej formie. Takiej kongenialnej umiejętności wyrażania trudnej w ogóle do oddania prawdy skomplikowanej organizacji twórczej typu Hölderlina, mógłby Kretschmerowi pozazdrościć nawet bardzo przenikliwy krytyk-artysta. Ale mimo tych cennych zalet pozostawia dzieło Kretschmerowskie w umyśle czytelnika, przyzwyczajonego do pełnego rygoryzmu myślowego, wrażenie pewnego podstawowego niedomówienia. Zamykamy książkę ze słuszną pretensją do uczonego, że w powodzi zagadnień nie dał on zadowalającej odpowiedzi na pytanie najistotniejsze, więc centralne, na czym polega zagadka geniuszu.

Definicja Kretschmerowska zjawiska genialności nie zadowala bowiem, przeciwnie grzeszy, jak tyle zresztą innych definicji, uproszczeniem wielotorowości zjawiska, pewnym poznawczym konwencjonizmem, A konwencjonizm poznawczy prowadzi przeważnie do zniekształcenia zagadnień. Zapewne nie ma definicji doskonałych. Ich niedoskonałość polega przede wszystkim na wieloznaczności. Na taką samą wieloznaczność cierpi również definicja geniuszu, jaką daje w swojej książce Kretschmer. Rozumiemy dobrze, że każda definicja, zawierając syntetyczną kondensację zjawiska, musi rezygnować z przekroju jego całości. Dokonywa zatem z immanentnej wielości cech wyboru takich, w których tkwi najrdzenniejszy ekstrakt odnośnego faktu. Cóż jednak mówi definicja Kretschmera, wyrażona w słowach „twórca wartości"? O jakie tu chodzi wartości, jaka jest ich skala i hierarchia, kim jest naprawdę ów twórca genialny, jaki jest jego rodowód — oto pytania, które definicja Kretschmera pozostawia bez pełnej odpowiedzi. Wieloznaczność bowiem owej formuły graniczy z mgławicą znaczeniową. Wszak istniały poza tym nieoficjalne co prawda teorie estetyczne, które tradycyjny i obiegowy sens wyrazu „twórca" i „wartość" usiłowały wydatnie rozszerzyć przez zrównanie użytkowych dziedzin wartości i pracy ze sztuką. Lew Tołstoj np. w swojej broszurze: „Co to jest sztuka" przeciwstawił się tradycyjnym definicjom piękna i sztuki, odkrywając jej wyżyny również w szczytowych formach doskonałości pracy rzemieślniczej i w ogóle w wytworach codziennego użytku, więc w pięknie skomponowanej koafiurze, w wykwintnie wykonanej szacie itd. Mniejsza o to, czy owa Tołstojowska adaptacja nowych terenów piękna, a zarazem próba rozszerzenia granic sztuki jest słuszną, czy też nie polega

ona na pomyłce. Sprawa ta wymagałaby dokładniejszej dyskusji. W danym jednak wypadku chodzi o ustalone kryteria poznawcze, które pozwalałyby bezbłędnie rozstrzygać, kiedy mamy do czynienia ze zjawiskiem geniuszu, a kiedy z faktami, których nie należy zaszeregować w rubryce „geniusz" czy „człowiek genialny". Wieloznaczna definicja Kretschmera, zawierająca tylko płynne probierze poznawcze, przeoczająca poza tym kwestię granic samego zjawiska, prowadzi nieraz do nieporozumień. Niewiadomo np. dlaczego i w imię jakich sprawdzianów znalazł się wśród wielkiej rodziny ludzi genialnych pruski generał Blücher, z łaski przypadku uczestnik zwycięstwa spod Waterloo, zwycięstwa, które stało się grobem wieloletniej, triumfalnej epopei Napoleońskiej? Sam Kretschmer zdawał się mieć pewne wątpliwości, czy ten zaszczytny przydział generała, niezbyt wyróżniającego się wśród legionu innych, poza cholerycznym temperamentem, nie dewaluuje wielkiego sensu znaczeniowego słowa „geniusz". Mimo to umieścił go na liście ludzi genialnych. Podobnych nieporozumień, które wynikają z płynności poznawczych kryteriów naukowych badacza, moglibyśmy znaleźć w jego dziele więcej. I to narzuca świadomość luki w dziele Kretschmera, mimo jego zresztą kapitalnych zalet. Pamiętajmy jednak o tym, że nawet najdoskonalsze dzieła nie są wolne od znaków zapytania lub nawet dotkliwych nieraz błędów. Tajemnica sugestywności „Ludzi genialnych", a w związku z tym, szerokiego promieniowania tego dzieła na koła pozafachowe, niezależnie od jego badawczo-naukowego charakteru, polega przede wszystkim na tym, że jest to książka wybitnie odkrywcza, odbiegająca daleko od szablonów naukowych, książka prowokująca do wysiłku myślowego, do postawy krytycznej w stosunku do szeregu zagadnień teoretycznych, pozornie przesądzonych, które czekały dotąd na lancet mądrego rewizjonizmu.

Henryk Barycz

MYŚL I LEGENDA MACHIAVELLA W POLSCE W. XVI I XVII

Problem pośmiertnych losów i przemian myśli Mikołaja Machiavella zarówno w perspektywie zachodnio-europejskiej, co bliższej, polskiej, przedstawia się nader interesująco. Składa się on zasadniczo z dwóch oddzielnych spraw: właściwej recepcji doktryny politycznej autora „Księcia", wpływu jego idei na rozwój myśli politycznej, torowania drogi nowej koncepcji istoty państwa i władzy, oraz równocześnie z tym powstającej legendy Machiavella, nadużywania jego nazwiska jako straszaka w walkach i rozgrywkach ideowo-politycznych, posługiwania się nim jako dogodną bronią przez różne obozy ideowe: reformacyjny, katolicki (jezuici), zwolenników absolutyzmu. Jeżeli rzeczywista znajomość Machiavella w Polsce XVI i XVII w. była stosunkowo nieznaczna, to natomiast do rozwoju legendy Machiavella, rozszerzenia i nadania jej pewnych swoistych cech na naszym, polskim gruncie dołączyliśmy własną cegiełkę. Z wyjątkiem nielicznej garści prawników i statystów, znających i rozumiejących myśl i idee przewodnie Machiavella, ogół szlachty ustosunkował się doń całkiem negatywnie. W umyśle przeciętnego szlachcica — wielbiciela złotej wolności — autor „Księcia" przedstawiał się jako kwintesencja zła i przewrotności, wcielenie perfidii i niemoralności krótko mówiąc uosobienie szatana na ziemi. Ten wybitnie ujemny stosunek do Machiavella, cechujący przeciętną mentalność staropolską, przetrwał właściwie do końca Rzeczypospolitej. Rehabilitację pisarza florenckiego jako niezrównanego znawcy natury ludzkiej i wytrawnego doradcy w działaniu politycznym przyniosła dopiero literatura polska w. XIX z A. Mickiewiczem na czele.[1]

[1] Zagadnieniem Machiavella w Polsce pierwszy zajął się u nas St. Tarnowski w „Pisarzach Politycznych XVI w.", Kraków 1886, 1, 82, wyrażając żal, że „z jego praktycznych spostrzeżeń i rad, z jego najmędrszych i najprostszych uwag o naturze społeczeństw i o sposobach rządzenia„ nasi publicyści i pisarze polityczni złotego wieku nie korzystali ani go nie studiowali. Brak śladów znajomości Machiavella stwierdzał też

I

Trudno określić dokładnie datę i czas pierwszych kontaktów myślowych Polski z doktryną polityczną Machiavella. Niewątpliwie zetknięcie to nie nastąpiło zbyt rychło, przy tym nie potrafiło wnieść z sobą tego radykalnego i rewolucyjnego fermentu, jaki cechował poglądy pisarza florenckiego. Polska myśl polityczna w. XVI żyła głównie dorobkiem pojęć średniowiecznych, częściowo starożytnych. Wszelkie bardziej samodzielne koncepcje w zakresie nauki o państwie na ogół pozostały jej obce. Polskie myślenie polityczne, trzymając się ustalonych zdawna wzorów, zorientowane było przede wszystkim na zaspokojenie potrzeb praktycznych: na teoretyczne dociekania — po prostu nie miało czasu ani przygotowania. To też nawet gdy nasi peregrynanci stykali się za swego pobytu we Włoszech z twórczością Machiavella, to znajomość ta nie zostawiała dłuższy czas głębszych śladów. Drugim ośrodkiem, przez który mogła przedostać się myśl Machiavella, był dwór królowej Włoszki Bony. Może były jej znane zasady sztuki rządzenia, wyłożone w „Księciu", na pozytywny wszakże ślad znajomości Machiavella w jej działaniu nie natrafiamy.

O dążności machiavelskie, chęć wprowadzenia w życie teorii jedynowładztwa Machiavella posądzano jej syna Zygmunta Augusta. Oskarżenie to wyszło w kilkanaście lat później z ust samego przywódcy ruchu rokoszańskiego, Mikołaja Zebrzydowskiego, który motywując konieczność zaprowadzenia artykułów henrycjańskich wraz z ich rewolucyjnym artykułem „o wypowiedzeniu posłuszeństwa" nie wahał się stwierdzić publicznie, że były one reakcją i przeciwstawieniem się absolutystycznym, na Machiavellu opartym pociągnięciom polityki królewskiej.[2] Oprócz tej dość mętnej i na bardzo

Bronisław Dembiński w dwa lata później (1888) w wydanej rozprawie: „Stosunek włoskiej literatury politycznej do polskiej w XVI w.". (przedr. w książce: „Z dziejów i życia narodu", Lwów 1913, str. 364—8). Czysto akademickie znaczenie miała rozprawa W. Skarżyńskiego: „M. Machiavell a A. F. Modrzewski", Poznań 1898. Na nowe tory sprawę Machiavella i machiawelizmu w Polsce skierował dopiero R. Pollak w drobnej ale cennej rozprawie: „Z dziejów Machiavella w Polsce" (Ruch Literacki I, 1926, str. 257—260), ale i on mógł wskazać na ślady zainteresowania traktatami politycznymi pisarza florenckiego dopiero w w. XVII.

[2] „Skrypt p. wojewody krakowskiego, na zjeździe stężyckim niektórym pp. senatorom dany". Czubek J. Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego Kraków 1918, — str. 269.

kruchej podstawie opartej legendy istnieje drugi, również bardzo niepewny ślad, pozwalający na snucie przypuszczeń o znajomości Machiavella w otoczeniu królewskim.[3] Śladem tym to powołanie się sekretarza Zygmunta Augusta i obrońcy dziedziczności tronu, A. Rotunda, w Rozmowie Polaka z Litwinem na „Księcia". Najpewniejszym potwierdzeniem znajomości Machiavella przez Zygmunta Augusta byłoby niewątpliwie istnienie w księgozbiorze królewskim dzieł pisarza florenckiego, na co jednakże dotychczas nie natrafiono. Bardziej uzasadnione byłoby przypuszczenie o znajomości pism Machiavella przez Henryka Walezego. Zapominać nie można, że wyrósł on w otoczeniu, w którym tradycje Machiavella i machiawelizmu szczególnie były żywe i aktualne, wiążąc się wielorakimi węzłami z osobą jego matki Katarzyny Medycejskiej i jej dworu włoskiego.[4] Wszak była ona córką tego władcy (Wawrzyńca Medyceusza), któremu Machiavelli poświęcił swego „Księcia". Zwolennicy teorii Machiavella pojawiają się wcześnie na dworze jej, jak ów ulubieniec królowej Włoszki Baccio del Bene, „studioso del Machiavello". Wiemy dalej, że młodszego brata Henryka, ks. Franciszka d'Alançon wtajemniczał w zasady teorii sztuki rządzenia Machiavella jego wychowawca (i syn chrzestny Katarzyny), Arrigo Caterino Davila. Sama Katarzyna praktycznie wcielała w życie zasady Machiavella, zwłaszcza jego podstawową myśl o racji stanu jako głównym i przewodnim czynniku sztuki rządzenia.[5] Wątpić nie można, że również Henrykowi znane być musiały wskazania pisarza florenckiego. Rzecz charakterystyczna, że właśnie w czasie swego przejazdu przez Niemcy do Polski z końcem 1573, elekt polski przetrawiał pomysły Machiavella w odniesieniu do współczesnych wypadków. W rozmowie z Wilhelmem, landgrafem heskim, podjął obronę statysty florenckiego, zasłaniając krwawe sceny nocy św. Bartłomieja jego racjami.[6] O ile ta obrona wypływała z istotnego przejęcia się doktryną autora

[3] W. Sobieski w cennej skądinąd pracy: „Król czy tyran. Idee rokoszowe a różnowiercy za czasów Zygmunta Augusta" („Reformacja w Polsce" IV 2—8) przypisuje tej wersji zbyt duże znaczenie. W ogólności teza jego o „doskonałej" jakoby znajomości dzieł Machiavella przez Zygmunta Augusta wymaga całkowitej korektury.

[4] Por. W. Sobieski: „Si non jurabis, non regnabis... Spór o przysięgę królewską" (Reformacja w Polsce, II 62—63).

[5] Romien Lucien: „Les origines politiques de guerres de religions", 1913 oraz Elkan: „Die Publizistik der Bartholomäusnacht", 1905.

[6] Por. Sobieski: „Si non jurabis...", str. 63.

„Księcia", czy też była tylko echem podobnych usprawiedliwiań się Katarzyny Medycejskiej, trudno coś pewnego powiedzieć.

W literaturze politycznej, stanowiącej najbardziej istotny miernik znajomości i wpływów pisarzy obcych, dłuższy czas nie pojawiają się oddźwięki myśli Machiavella. Nie znał go napewno najznakomitszy jej przedstawiciel, Andrzej Frycz Modrzewski, obcy zarówno swą umysłowością, co punktem wyjścia i założeniami swych poglądów florenckiemu pisarzowi.[7] Nie okazał najmniejszego śladu zainteresowania dla nowych konstrukcji teoretyczno-politycznych ani też Stanisław Orzechowski, żyjący zresztą teokratyczną ideą supremacji czynnika duchownego, „koronatora" nad władzą świecką.

Pierwszy konkretny ślad znajomości Machiavella w Polsce, mianowicie dzieła „Il Principe", napotykamy stosunkowo dość późno, bo w wydanej wedle wszelkiego prawdopodobieństwa najwcześniej w r. 1565 „Rozmowie Polaka z Litwinem", przypisywanej zgodnym zdaniem wójtowi wileńskiemu i uczonemu humaniście Augustynowi Rotundusowi,[8] zawarty w dziełku tym wywód na temat, „iż dziedziczny a w onym państwie urodzony pan jest lepszy i pożyteczniejszy rzeczypospolitej, niż cudzy abo z inąd nabyty",[9] oparł Rotundus na drugim rozdziale „Księcia". Czytał go — rzecz charakterystyczna — w oryginale włoskim, jakkolwiek już w r. 1560 ukazał się przekład łaciński. Zużytkowanie Machiavella przez polskiego publicystę miało raczej charakter przygodny, dotyczyło może problemu ważnego i aktualnego dla Polski przez trzy wieki, niemniej w systemie doktryny politycznej Machiavella, w jego najistotniejszych dążeniach, w określeniu wymaganych od księcia przymiotów stanowiącego raczej szczegół drugorzędny, dodatkowy. Trudno z przytoczonego cytatu ocenić, czy i o ile Rotundus rozumiał doniosłość idei pisarza florenckiego w zakresie sztuki rządzenia państwem, zdobywania i utrzymania władzy książęcej. Raczej wnioskować by należało, iż nowej nauce o państwie teoretyka florenckiego pozostał

[7] W. Skarżyński: „M. Machiavell a F. Modrzewski", Poznań — 1898, zbyt idealizuje autora „De republica emendanda", niedocenia natomiast Machiavella.

[8] M. Baryczowa: „Augustyn Rotundus Mieleski, wójt wileński, historyk i apologeta Litwy", Wilno 1936.

[9] „Rozmowa Polaka z Litwinem", wyd. J. Korzeniowski, Kraków 1890, str. 62.

obcy. Zasadniczym powodem tego był niewątpliwie brak „klimatu duchowego" dla idei Machiavella w Polsce, trudność w przeniesieniu jego myśli na zupełnie odmienny grunt polityczno-ustrojowy naszej ojczyzny.

Częściową rekompensatą za brak bezpośrednich związków i filiacji z ideologią polityczną Machiavella było związanie pierwszych przekładów utworów politycznych pisarza florenckiego z nazwiskami pewnych osobistości polskich. W marcu 1560 ukazał się w bazylejskiej oficynie drukarskiej Piotra Permy przekład łaciński „Księcia" — „De principe libellus" — przypisany przez tłumacza, Włocha Sylwestra Teglio z Fulgino, niezwykle starannie wykształconemu paniczowi wielkopolskiemu, Abrahamowi Zbąskiemu, zbliżonemu do kół wolnomyślicieli włosko-francuskich: Celia Secunda Curione, Sebastiana Castelliona, Lelia Sozina.[10] Wydanie łacińskie „Księcia" stanowiło niewątpliwie czyn dużej doniosłości kulturalnej: udostępniło po raz pierwszy światu kulturalnemu doktrynę polityczną pisarza florenckiego, wyprowadzając go z opłotków jego ściślejszej ojczyzny na szeroką widownię. Znaczenie ukazania się przekładu uwydatniał już tytuł dziełka, głoszący, że jest to „książeczka naszemu przede wszystkim wiekowi użyteczna i potrzebna nie tylko do zdobywania władzy książęcej, ale także do jej sprawowania i utrzymania" ... Wobec zarzutów, jakie już wówczas stawiano Machiavellowi, tłumacz zachował naogół obiektywne stanowisko. Nie podejmując obrony pisarza włoskiego równocześnie podnosił konieczność zapoznania się ze złymi książkami dla wydobycia z nich pożytecznych myśli i porównania dowodzenia piszących w tej materii autorów.

Również przekład drugiego politycznego utworu Machiavella, jego słynnych „Discorsi", wprowadzony został w trzydzieści lat później (1589) w świat pod protektoratem bywalca zachodniej Europy, stale osiedlonego w Bazylei, Jana Osmolskiego z Lubelszczyzny.[11] Pobudki, jakie kierowały tłumaczem w przyswojeniu arcydzieła Machiavella na język łaciński, były te same, co poprzednio „Księcia". Wydawca otwarcie podnosił wyższość statysty florenckiego w dziedzinie

[10] Por. o nim St. Kot: „Polacy w Bazylei za czasów Zygmunta Augusta", („Reformacja w Polsce", I, 118).

[11] „Nic. Machiavelli Disputationum. De republica quas discursus nuncupavit libri III... ex italico latini facti ad gen. et magn. D. Joannem Osmolski de Praviednik Polonum, 1589.

znajomości natury ludzkiej i sposobów rządzenia nad politykę „boskiego Platona czy nawet Arystotelesa". Poznanie pism Machiavella uzasadniał potrzebą zapoznania się i zgruntowania nie tylko dobrych, ale również przebiegłych i złych sposobów rządzenia. Podobnie bowiem — stwierdzał — jak w logice obok „dobrych i pewnych zasad dowodzenia uczymy się także sofistycznych, a w medycynie poznajemy nie tylko istotę leków, ale także naturę trucizn w tym celu, aby się przed nimi bronić", tak też zapoznanie się ze złymi i przewrotnymi radami ma swoje głębsze uzasadnienie.

Mimo związania utworów politycznych Machiavella z nazwiskami polskimi, do głębszego i istotnego zbliżenia z myślą statysty florenckiego u nas nie doszło. Prawdziwa znajomość jego ograniczała się do niewielu jednostek wysoko kulturalnych i stojących na świeczniku hierarchii społecznej. Rozmyślał sporo nad twórczością Machiavella łącznie zresztą — jak to wówczas było już w zwyczaju — z Tacytem[12] — wielki kanclerz Jan Zamoyski, którego znajomość pisarza florenckiego sięgać mogła jeszcze czasów studiów padewskich. Na temat obu tych pisarzy odbył on ciekawą rozmowę z sekretarzem nuncjusza papieskiego, Vanozzim, za jego pobytu w Zamościu w roku 1596. Sąd Zamoyskiego o obu czołowych przedstawicielach nowej myśli politycznej był dość krytyczny. Naganiał Korneliusza Tacyta z powodu, że więcej złego niż dobrego w swych pismach nauczał — stwierdzał Vanozzi. Z tym wszystkim w mowie często go cytuje, znać że doskonale posiada tego autora i w stosownym czasie umie go użyć. Machiavella ma za pisarza zbyt w zdaniach wolnego.[13] Do nielicznych znawców Machiavella należał również jeden z następców Zamoyskiego na stanowisku kanclerza Szczęsny Kryski „regalista", wychowaniec uniwersytetów i kultury włoskiej.[14] Nie rozstawał się on — jak skądinąd wiemy — z Tacytem, którego egzemplarz nosił z sobą nawet na posiedzenia senatu.[15] Niewątpliwie zetknął się też z pismami autora „Księcia", syn wielkiego kanclerza, Tomasz Zamoyski, któremu było przypisane jedno z łacińskich wydań (marburskie z r. 1620)

[12] G. Toffanin: „Machiavelli e il „Tacitismo", Padova 1921, str. 125 nast.

[13] Niemcewicz: „Zbiór pamiętników o dawnej Polsce", II 266.

[14] Por. Czubek J.: „Pisma z czasów rokoszu Zebrzydowskiego".

[15] Starowolski S.: „Penu historicum", Venetiis 1620. k. 6a.

„Discorsi".[16] Dzieła Machiavella posiadał w swej bibliotece podkanclerzy litewski, Lew Kazimierz Sapieha. Pod koniec swego życia zapragnął poznać pisarza florenckiego król Władysław IV.[17] Na metody rządzenia i działanie polityczne tych statystów znajomość Machiavella nie wywarła żadnego wpływu, ograniczając się do teoretycznego zapoznania się z zasadami sztuki rządzenia mistrza florenckiego. Odmienność podłoża dziejowo-politycznego, zasadnicze różnice w ustroju, obcość włoskiego sposobu myślenia dla psychiki szlacheckiej, przywiązanie bezwzględne do złotej wolności i swobód demokratycznych uniemożliwiały nawet w najlepszym razie próbę wprowadzenia w życie wskazań Machiavella.

Z pisarzy politycznych pierwszej połowy w. XVII oczytaniem i znajomością pism Machiavella wysuwa się na plan pierwszy uczony statysta, Łukasz Opaliński. Podobnie jak inni czytelnicy polscy tego czasu dotarł doń Opaliński poprzez autorytet czczonego i uwielbianego u nas Justa Lipsiusza. Jego powaga i uznanie dla Machiavella wpłynęły niewątpliwie na włączenie przez Opalińskiego autora „Księcia" do rzędu klasycznych pisarzy politycznych. „Machiawel, którego ingenium wielkiego Lipsiusa rozsądkiem, acre, subtile, igneum i słuszniej daleko niż owego, który go nazwał scribam ex thymelico recoctum et virum nullarum litterarum, jakoby to najmędrszymi byli, którzy najuczeńszymi, co owszem częstokroć, w tej zwłaszcza nauce, którą on podawa, opak bywa" ... stwierdzał w swej „Rozmowie plebana z ziemianinem" przeciwko znanemu humaniście belgijskiemu Heinsiusowi.[18] Mimo rozumowego uznania dla przenikliwości i dociekliwości obserwacji politycznych Machiavella, dokładnego przestudiowania obydwóch jego pism politycznych, tj. „Księcia" i „Discorsi" w oryginale włoskim, a nawet doraźnego wyzyskania maksym pisarza florenckiego dla poparcia swych dowodzeń i rozważań,[19] uczuciowo, w najgłębszej swej istocie

[16] „Discursus ad historiam magni illius Livii libris III etpositi totius Reipublicae summam argute representantes. Notis perpetuis et solnanibus illustrati. Auctore Justo Reifenberg Icto. Marpurgi 1620.

[17] Szajnocha: „Dwa lata dziejów naszych, 1646—1648", Lwów 1865, I 297, 298.

[18] Ł. Opaliński: „Pisma polskie", Warszawa 1938, str. 7—8.

[19] Por. tamże — str. 7/8 (cytat przedmowy do Wawrzyńca Medyceusza), 19/20 (cytat z „Discorsi I ad Livium lib. 1, cap. 17) i 26 (cytat z 15 rozdziału „Księcia").

pozostał Opaliński obcy duchowi i tendencji jego dzieł. Przytaczając w swej „Rozmowie" z piętnastego rozdziału „Księcia" zdanie: „iż to tak daleko od siebie chodzi, jako się żyje, a jakoby żyć potrzeba, że kto opuszcza to, co się dzieje, dla tego, coby się dziać miało, prędzej przyspieszy swoj upadek, niż co wskora" na poparcie swej tezy o potrzebie utrzymania istniejącego stanu rzeczy i choćby nadwątlonych form ustrojowych, nie omieszka przy tem Opaliński dodać: „ale ja do swej rzeczy zażyję (Machiavella), jako gadziny do dryakwie".[20] Kiedy indziej przez usta plebana nazwie go wręcz „przewrotnym".[21] Będzie to zatem to samo stanowisko, jakie zajęła wobec autora „Księcia" cała niemal elita umysłowa polska XVI i XVII w., bez względu na swe pochodzenie i przynależność stanową.[22] Wyjątkową niezależność myśli i zrozumienie dla ideii Machiavella na tle powszechnej nienawiści ku niemu okaże w drugiej połowie wieku XVII syn mieszczanina ze Wschowy i szlachcianki Chwałkowskiej, gorący Polak Jan Sachs,[23] młodzieniec niepospolitych zdolności i niezwykłych przygód życiowych (zmarł w czasie podróży na Ceylon w r. 1671).

II.

W odwrotnie proporcjonalnym stosunku do nikłej znajomości Machiavella szedł rozkwit i utrwalenie się ujemnej opinii o pisarzu florenckim, czyli mitu machiawelowego u nas. W szermierce publicystycznej, w sporach i rozgrywkach wewnętrzno-politycznych odegrał on dużą rolę jako drugi obok Filipa Kallimacha typowy straszak w walce przeciw wszelkim próbom i zakusom absolutystycznym lub chociażby ich pozorom. Mimo swej specyficznej formy mit machiawelowy w Polsce wiązał się ściśle z ogólno europejskim jej podłożem, stanowiąc jedną z charakterystycznych jego stron.

Nici legendy machiawelowej prowadzą do Francji Katarzyny Medycejskiej.[24] Stanowiła ona niejako wyraz i ukoronowanie

[20] Str. 26.

[21] „z Machiawela przewrotnego".

[22] Np. znany profesor Akademii Krakowskiej. — Jan Brożek (por. „Gratis", 1625, wydał H. Barycz — Kraków 1929, str. 54).

[23] „Neque omisit nostrorum seculorum consulere magistros, versipellem etiam Florentinum. Multi, nescio qua mentis intemperie, in Machiavellum stomachantur et si Possevini judicio standum foret, vix ignis poenam effugeret eius doctrina non sine errore". (Jo. Saxen: „Memoriae Andreae Ossovii", 1666, k.B2b).

[24] Romien: „Les origines politiques de guerres de religions" I.

italofobii, niechęci, jaką pewne koła francuskie zajęły w stosunku do napływających tłumnie na dwór Katarzyny Medycejskiej Włochów. Nienawiść ta wypływała z różnych źródeł. Jednym z nich była niewątpliwie wybitnie nietolerancyjna polityka wyznaniowa Katarzyny Medycejskiej, której uwieńczeniem była noc świętego Bartłomieja, związana z pojęciem machiawelizmu jako wykładnikiem cynicznej przewrotności i potwornej zbrodniczości w stosunku do przeciwników politycznych. Dalszym, niemniej ważnym czynnikiem w narodzinach machiawelizmu była przysłowiowa chciwość Włochów. Nic bardziej znamiennego dla źródeł legendy Machiavella, jak ujęcie postaci typowego skąpca w znanym dramacie Marlowe'a: „The Jew of Malta". „Bez moich sztuk nie zdobyłby on bogactw" — wkłada autor Machiavellowi w usta, a w słynnym ustępie aktu II wylicza środki, z pomocą których jego bohater zebrał majątek. Oczywista, założenie typowo fałszywe dla legendy Machiavella, który księciu swemu radzi wszystko inne w stosunku do poddanych, niż wyzyskiwanie ich i łupienie.

Z Francji mit machiawelowy ogarnął szybko dalsze kraje. Z kół hugonotów francuskich przedostał się najpierw do kalwińskiej Szkocji. Ujemne oświetlenie osoby Machiavella pojawia się tu już u schyłku lat sześćdziesiątych XVI w. („Sempill Ballads", 1568 i następne, potem „Countre Machiavel" Gentillet'a 1576).[25] Machiavelli i machiawelizm stają się tu także synonimem zbrodniczości, jakbyśmy dziś powiedzieli, gangsterstwa politycznego, a Włochy odrodzenia stekiem i kłębowiskiem wszelkich możliwych zbrodni i wiarołomstwa.

Najbardziej do rozpowszechnienia mitu machiawelowego, utrwalenia typu przewrotnego i pozbawionego skrupułów polityka, dążącego poprzez zbrodnię i wiarołomstwo do celu, przyczyniła się w Anglii literatura dramatyczna epoki elżbietańskiej. Problematykę Machiavella i machiawelizmu wprowadzili do niej dwaj pisarze wysokiej klasy: Marlowe („Jew of Malta") oraz Kyd („Spanish Tragedy"). Istnieją poszlaki, że obydwaj autorzy, zwłaszcza Marlowe, posiadali znajomość twórczości Machiavella z pierwszej ręki, gdy natomiast większość dramaturgów epoki elżbietańskiej, nie wyłączając — zdaje się —

[25] Mario Praz: „Machiavelli e gl' Inglesi dell' epoca Elisabettiana" (Civiltà Moderna, 1929 I 535—60, 1930 II 90—116).

Szekspira, czerpała rysy i materiał do scharakteryzowania autora „Księcia" i jego zwolenników z wspomnianych wyżej autorów, bądź z różnych pokątnych pamfletów. Ogólnie bowiem biorąc bezpośrednia znajomość Machiavella w Anglii była niewielka. Doktryna autora „Księcia" znalazła uznanie tylko w nielicznych, stojących wysoko pod względem intelektualnym kołach ówczesnego społeczeństwa angielskiego. Rozczytywano się pilnie w jego pismach w Cambridge; na metodach i wskazaniach „Księcia" kształtował swe postępowanie prekursor imperializmu brytyjskiego, sir Walter Raleigh przy uśmierzeniu powstania w Irlandii w r. 1580, zanim wyłoży je w dziełach politycznych.

Równolegle z pojęciem machiawelizmu przechodzi ciekawą ewolucję słowo „polityk" i „statysta". W ujęciu Machiavella równoznaczne ono było z zasadami zdrowej sztuki rządzenia, stanowiąc przeciwstawienie zepsutej polityki, cechującej zły rząd. Dopiero z czasem od upowszechnienia się mitu machiawelowego wyrazy „polityka" i „polityk" otrzymują nowe zabarwienie, stają się synonimem machiawelizmu, przewrotności i cynicznych metod rządzenia.

W popularnym ujęciu mit Machiavella zawierał w sobie dwa zasadnicze oskarżenia: 1) zarzut ateizmu oraz 2) posługiwania się skrytobójstwem — głównie trucizną — w dążeniach politycznych. Stąd nazwisko Machiavella urasta do wyżyn symbolu zła: w osobie autora „Księcia" widziano narzędzie szatana, wprost jego wcielenie, nawet wówczas, gdy występował w roli bogobojnego moralisty. Utożsamienie Machiavella z szatanem zrosło się tak dalece i tak niepodzielnie, że przypisywane diabłu chytre sztuczki określano wprost jako machiawelskie.

Niemniej ciekawa rola przypadła Machiavellowi w ówczesnych walkach wyznaniowych. W kołach różnowierczych związano rychło osobę i cechy przypisywane Machiavellowi z czołowym przedstawicielem odrodzenia katolickiego, św. Ignacym Loyolą. Zidentyfikowanie obydwóch znienawidzonych postaci stworzyło nawet niebawem pojęcie „ignacjańskiego Machiavella". Tłumaczono je jakoby wspólnymi założeniami dążeń i metod postępowania obydwóch osobistości, pragnieniem zdobycia przez obydwóch niepodzielnej supremacji na ziemi, stworzenia świeckiej absolutnie rządzącej potęgi światowej.

Co ciekawsza, że niebawem w kołach bojowych katolicyzmu, oskarżanych o arkana machiawelskie, budzi się reakcja

przeciw osobie twórcy „Księcia". Najdobitniejszym jej wyrazem było dzieło jezuity hiszpańskiego Piotra Ribadeneiry, wydane najpierw w języku hiszpańskim, a po tym łacińskim, pt. „Princeps christianus". Jak przedtem w oczach różnowierców, tak teraz katolików statysta florencki wyszedł na uosobienie zła i przewrotności, na „łotra i prawdziwego pomocnika diabła", „męża przebiegłego, bezbożnego i prawdziwego ateistę", a jego nauka na przewrotną, wstrętną, otwarcie diabelską", to znowu „chytrą, buntowniczą, jadowitą i podatną do zatrucia i zguby tych, którzy z niej czerpią". Rzecz osobliwa, że i ten katolicki antymachiawelik, wydany po raz pierwszy w przekładzie łacińskim równocześnie w r. 1603 w Antwerpii i Moguncii, związany został z Polską. Wydawca Franciszek de Mendoza przypisał go królowi Zygmuntowi III jako dzieło wielce pożyteczne, z którego dzieci królewskie snadnie czerpać mogą „regiae virtutis doctrinam et exemplar".

III.

Jak już podnieśliśmy, źródła legendy Machiavella w Polsce nie były samorodne, lecz wypływały z podłoża ogólno europejskiego. Młodszość cywilizacyjnego rozwoju Polski sprawiła, że mit machiawelowy zaczął nieco później kiełkować na niwie naszej, niż na zachodzie Europy. Nie znało go ani nie posługiwało się nim w swej mowie politycznej stronnictwo egzekucjonistów w okresie rządów ostatniego Jagiellona. Oddźwięków jego nie znajdujemy również w tak bujnie krzewiącej się publicystyce pierwszego i drugiego bezkrólewia. Rzecz to zupełnie zresztą jasna i naturalna. Był to przecież okres szczytowy dążeń i osiągnięć wolnościowych szlachty polskiej, realizacji jej pełnego programu swobód demokratycznych. Wysuwanie ponurego upiora machiawelizmu było tedy jeszcze zbyteczne i przedwczesne.

Pierwsze ślady mitu machiawelowego w Polsce napotykamy w końcowym okresie rządów Stefana Batorego. Zbiegają się one — rzecz znamienna — z rosnącą opozycją przeciw rządom osobistym Batorego i jego kanclerza Jana Zamoyskiego. Właśnie sprawa Samuela Zborowskiego, która wywołała taką burzę przeciw królowi i jego głównemu doradcy, wprowadziła również po raz pierwszy na widownię groźne widmo Machiavella — polityka, nie liczącego się z opinią, polityka z gruntu złego, knującego zamachy na swobody szlacheckie. Na słynnym sejmiku proszowskim 1584 r. w gwałtownym wystąpieniu

przeciw J. Zamoyskiemu, nie kto inny, jak właśnie Krzysztof Zborowski rzucił nań złowrogie miano: „machiawelista".[26]

Skąd zaczerpnął Krzysztof Zborowski tę obelżywą już wówczas inwektywę, stanowiącą niebawem w sejmikowo-publicystycznym języku jedną z największych obelg? Najprawdopodobniej przyswoił ją sobie z publicystyki francuskiej, która oddawna szermowała tym na wskróś ujemnym pojęciem. Wiadomo, że cała niemal rodzina Zborowskich wychowała się w ogniskach kultury francuskiej, ściślej biorąc hugonockiej, gdzie właśnie tkwiły źródła legendy Machiavella. Nie ulega zaś wątpliwości, że słowa „Machiavell" i „machiawelizm" wyszły pierwiastkowo z łona obozu różnowierczego. Świadczy o tym wyraźnie pochodząca z tego właśnie czasu (1582) antykatolicka i antypapistyczna broszura polityczna: „Gorąca i usilna prośba do K. J. M. przy radach i inych staniech koronnych napisana o obrone od nieprzyjaciół dusznych i cielesnych".[27] Zwracając się do króla Stefana, tak pisał anonimowy publicysta o papistowskich doradcach królewskich:

„Abyś onem dawnem sławnego Attilae przykładem Hunnów, Gotów, Wandalów, przodków W.K.M. i naszych węgierskiego i słowańskiego narodu wojskom tyraństwa ich nie skaził, Rzymu, włoski ziemie nie odjął Baru i mediolańskiego księstwa, dziedzicznych państw małżonki W.K.M. dochodząc albo i Neapolim a Sycylii, gdzie przedtym królowie węgierscy panowali, gdyż oni jedno o tym radzą, aby żaden z chrześcijanskich panów nie wzrosł a nie wzmocnił sie tak, żeby mógł papieża in ordinem redigere podług swego ewangelisty Machiwella florenckiego, którego oni pilniej, niż Mateusza czytają, wartują".

Mimo wyznaniowego pochodzenia nomenklatura „machiawelizmu" kryła w sobie od początku pojęcie zdecydowanie polityczne. Pojawia się ona w okresie żywych walk opozycji szlacheckiej z Zygmuntem III w obronie zagrożonych swobód szlacheckich. Po sprawie Zborowskich mit Machiavella ożył znowu w okresie sejmu inkwizycyjnego. Wypiera on wówczas

[26] „Prawdziwie to WMciom powiadam, że o takiej niewstydliwej przepaści, którą proponować in senatu ten Machiavelista śmiał, snaćbym i wierzyć trudno był miał, bym to był z ust senatora i sercem i usty niepokalanego nie słyszał" (Czuczyński A.: „Diariusze sejmu roku 1585", Kraków 1901, str. 383). W charakterze obelżywego epitetu, stosowanego względem przeciwników politycznych spotykamy się z tym terminem w XVII w.; por. list kasztelana krakowskiego Potockiego do podkanclerzego Leszczyńskiego: „... pilnie proszę, aby ten machiavellus cudzych urzędów incubus nie arrogował sobie ea armorum jura, do których go natura nie uformowała" (Szajnocha: „Dwa lata dziejów naszych", Lwów 1865, I 335).

[27] W rękopisie Bibl. Narodowej w Warszawie Róż. F. XVII 58, K. 68a.

nawet pospolity dawny mit Kallimacha, jako modniejszy i bardziej bodaj efektowny sposób oskarżenia o knowania absolutystyczne i praktyki antyszlacheckie. W „Radzie, o co się na sejmikach starać mają bracia, którzy Rzeczpospolitą i siebie w całości zamać i ubezpieczyć chcą", pochodzącej z tego czasu czytamy:

„Acz to są podsłuchy o radach rozmaitych (których tylko zły Machiavel i Lipsiusz nowy uczył) na gardło i majętności ludzi szlacheckich, jako to jest sroga, niesłychana w cnym narodzie polskim sprawa, tak równo z drugimi o praktykach tego dochodzić wszelakim sposobem potrzeba, gdyż było nato uczyniono, aby ten rug nie dochodził..., przeto za to się jąć i starać, aby to na jawią wyszło i pokazano było na przykład zabieżenia na potym tak jadowitym niechrześcijańskim radom, którymi zagłuszają sprawy Rzeczpospolitej".[18]

Punktem szczytowym w nasileniu i rozpowszechnieniu legendy Machiavella w Polsce był dopiero przełomowy i burzliwy okres rokoszu Zebrzydowskiego. Burzliwe flukta namiętności politycznych, rozbudzone przez rokosz, wznieciły zajęcie i zainteresowanie się dla nowych teoretyków nauki o państwie, dla Machiavella, Bodina, doktryn monarchomachów francuskich. Nad teorią jedynowładztwa Machiavella, zawartą w „Księciu" i w „Discorsi", nie mogli przejść do porządku zarówno przeciwnicy, co zwolennicy „absoluti dominii". Zwłaszcza posługiwali się chętnie mitem machiawelowym publicyści rokoszańscy, z całą jaskrawością uwydatniając ujemne i zgubne skutki systemu jedynowładztwa, oraz podkreślając złowrogie następstwa nadmiernej i niekontrolowanej władzy nad narodem. W tym ujęciu Machiavelli stał się jednym z głównych straszaków i upiorów absolutyzmu u nas:

Powstał z grobu, cna bracia, niewymownie wzięty
U postronnych narodów Machiawel z pęty;
Powstał, mówię: Czemuż wżdy o gościu nie wiecie,
Czemu jego bytności przyczyn nie dojdziecie?
Czy podobno, że prawym u nas gościem będzie?
Tak mniemacie? Wierzcie mi, że i w radzie siędzie.
Ale, co mówię: siędzie, gdyż usiadł już jawnie,
Usiadł i błędom swoim szuka obron prawnie.
A pokrywszy ten sposób, którym państwa gubił
Południowe, i nas już tak bardzo ulubił,
Że wprzód własną zbrzydziwszy nam wolność, lekkiemi
Obmietuje sieciami prawdę przed większemi,
A na mniejszych tak srogim naciera pogromem,
Że przed nami plac chwyta z naszym wielkim sromem...

[28] Barwiński E.: „Diariusze i akta sejmowe r. 1591—2", Kraków 1911, str. 106.

rzucał groźną przestrogę pod adresem opinii szlacheckiej anonimowy autor rokoszanin.[29] Nazwisko Machiavella stanowiło dla pisarzy rokoszańskich broń szczególnie ponętną w walce publicystycznej. Zawierało ono w sobie elementy najbardziej niebezpieczne dla demokracji szlacheckiej, grozę zamachu stanu, wprowadzenia rządów absolutnych, rzezi i wytępienia najlepszych synów ojczyzny,[30] było, słowem, tym straszakiem, który skłaniał do bicia na alarm, przypominając, że:

Nie zaginął abowiem wszytkich królestw wolnych
Nieprzyjaciel: przytomny Machiawel spolnych
Życzy wszytkim upadków, lecz przecie różnymi
Chce swe przewieść sposoby; jeśli niesfornymi
Nas w tym biegu zastanie, wątpić nie potrzeba,
Że swoję moc rozciągnie, jakby daną z nieba.
Wywyższywszy swych uczniów, ujdzie za doktora... [31]

W pierwszym rzędzie główny pęd nienawiści zwracał się przeciw rzekomym jego polskim uczniom, skupionym w radzie królewskiej, a także nadwornym jezuitom, tym „publicis Machiavelli professoribus", którzy pod płaszczykiem religii „to tę politykę de absoluto dominio publice z katedry panu czytają".[32] Określano ich kategorią „Kallimachów jakich abo Machiawelów",[33] pojęć, które stają się synonimem złego, knującego zamachy na wolność szlachecką doradcy. Niedarmo wołał pod ich adresem wspomniany anonimowy poeta rokoszański:

Myśląc prawa wygubić, chwytacie autory,
Żeby się wam ślad podał do tyraństwa spory.
Przecz, dla Boga, tak srodze tyraństwa bronicie?
Przecz się starych wolności tak srodze chronicie?
Jeśli się wam sprzykrzyła wolność nam wrodzona,
Jeśli teraz smakuje niewola słodzona,
Idzcież sami tam, gdzie jej syci być możecie:
Przy nas wolność zostanie, nam jej nie wydrzecie... [34]

Nie oszczędzano przytem i króla, oskarżając go zwłaszcza o umiejętne, wzorem rad Machiavella, ukrywanie dążeń i właściwych planów wewnętrzno-politycznych:

[29] W wierszowanym utworze „Ekscytarz" (Czubek: „Pisma polityczne", I 301).

[30] „Rokosz jaki ma być i co na nim stanowić" (Czubek, III 278).

[31] „Ekscytarz" (Czubek, I 302).

[32] Por. „M. Zebrzydowskiego Apologię abo sprawotę szlachcica polskiego" (Czubek, III 226).

[33] Por. Prokopa Pękosławskiego ulotny utwór: „Rytużanski", 1607, (Czubek, II 161).

[34] Czubek, I 307.

Nie tylkoć — podkreślano — to jest tyran, co widomo traci
Wszelkie ludzie bez braku; gorszy, co w postaci
Cnego króla tem swoje zmysły poleruje,
Żeby to wykorzenił, co lepszego czuje... [35]

Skrajnym wyrazem tych antymachiawelistycznych tendencji było stwierdzenie:

... Florenczyka tego,
... póki z jego żywić będziem szkołą,
Póty ogień daremnie będziem gasić smołą! [36]

Antymachiawelistyczne nastawienie kół rokoszańskich wyzyskiwało oczywista każdy szczegół pism statysty florenckiego dla pogrążenia go w oczach tłumów szlacheckich. Poziom tych antymachiawelowych pisemek był dość niski. Jedni z autorów znali go chyba tylko ze słuchu lub z legendy; drudzy, wolno wnosić, posiadali — co prawda — niejaką znajomość pism Machiavella, ale treść ich zniekształcali, przystosowując ją do własnych celów publicystycznych. Typowym przykładem częściowej znajomości pism Machiavella był cytowany już utwór wierszowany bezimiennego autora: „Ekscytarz". Celem jego było zestawienie głównych grzechów pisarza florenckiego i jego polskich naśladowców względem istniejących swobód demokratycznych. Ujął je anonimowy autor w sześć zasadniczych punktów: 1) utworzenie przybocznej, tajnej rady królewskiej; 2) wyzyskanie przez księcia religii i pobożności poddanych dla własnych celów politycznych; 3) przyswojenie sobie natury lwa i lisa; 4) utrzymywanie wśród poddanych rozłamu i stałe podsycanie go najróżnorodniejszymi środkami i niecofanie się przed usuwaniem w sposób skrytobójczy prawdziwych miłośników ojczyzny; 5) zręczne posługiwanie się dysymulacją oraz używanie bez skrupułu krzywoprzysięstwa i wiarołomstwa, wreszcie 6) okazywanie poddanym pozornej łagodności, „zmyślonej pokory" i tolerancji dla tym większego następnie skrępowania ich wolności.

Z tym wierszowanym wykazem zgubnych i przewrotnych rad Machiavella pokrywał się częściowo silny nań atak, zawarty w drobnym pisemku ulotnym p. t. „Absolutum dominium quid sit?" [37] Pouczenie szerokich mas szlachty o

[35] Tamże, I, 307. Podobne wycieczki przeciw machiawelistycznym dążeniom króla, I 309: Że kiedybym nie wiedział, że Machiawel radzi, I do drogi tyrańskiej pewnie cię prowadzi, Rzekłbym, że masz z natury takich cnót nasienia, Tylko że ich w pożytek mały głupstwo mienia.

[36] I 303.

[37] Czubek, II 412.

istocie i podstawach absolutyzmu nie mogło oczywista obyć się przytem bez zwięzłego choćby wykładu doktryny statysty florenckiego i jego najbardziej niebezpiecznych maksym.

Bez porównania głębszą znajomość Machiavella, godny uznania obiektywizm oraz odwagę w jego obronie wykazała publicystyka przeciwnego obozu regalistów. Poważnym zwłaszcza tonem, dalekim od jakichkolwiek haseł demagogicznych, przy tym typowo humanistycznym ujęciem, bo cześciowo opartym o autorytety, odznacza się drobny ulotny utwór: „Deklaracya pisma p. wojewody krakowskiego w Stężycy między ludzie podanego", będący odpowiedzią na skrypt stężycki M. Zebrzydowskiego. Anonimowy jego autor był niewątpliwie nieprzeciętnie wykształconą jednostką: posiadał duże wyrobienie i doświadczenie polityczne, biegłość w sprawach państwowych, a także teoretyczną znajomość współczesnych pisarzy politycznych. Kto wie czy nie był nim istotnie — jak przypuszcza się — ówczesny referendarz koronny, a później kanclerz kor. Szczęsny Kryski. Znajomość Machiavella — może nawet w oryginale włoskim[38] — mógł posiąść jeszcze za swej długoletniej peregrynacji po Włoszech (1585—1587), odbytej zresztą pod nieszczególnym mentorem Maciejem Rywockim, w czasie której przyswoił sobie język włoski.[39] Obrona Machiavella, podjęta w pisemku, zasługuje na przytoczenie jako jedyny bodaj głos w literaturze staropolskiej, ustosunkowany pozytywnie do osoby statysty florenckiego. Poza tym łączyła ona zręcznie usprawiedliwienie Zygmuta III przed zarzutem machiawelizmu.

„Machiavellowego dowcipu ludzie wielcy — czytamy w Deklaracyi — nie ganią i owszem Muret o nim mówił: „Machiavellus in Historia Florentina divinus est". Więc i na Liwiusza dyskursy jego przechodzą wszystkich naszego wieku nauke. O tej książce „De Principe" wielki jeden człowiek, który go nieźle umiał, zwykł był mawiać, że jest jako łąka: na tejże łące rodzą się i zioła lekarskie i trucizny. Aleć ja powiem, że nie tylko aby król miał tym kształtem nas rządzić, ale nie wiem, jeśli go widział. Bo tak te trzy księgi są związane, że jednych bez drugich rozumieć nie może, a czytaćby też zabawy królewskie nie dopuściły (jest to dyskretna obrona Zygmunta III przed zarzutem zajmowania się Machiavellim i postępowania za jego wskazaniami, wysuwanym syste-

[38] Jakkolwiek słowa przytoczone w „Deklaracji": „O tej książce De principe wielki jeden człowiek... zwykł był mawiał, że jest jako łąka; na tejże łące rodzą się i zioła lekarskie i trucizny" — pochodzą z przedmowy łacińskiego wydania „Księcia".

[39] Barycz H.: „Polacy na studiach naukowych w Rzymie w epoce Odrodzenia", Kraków 1938, str. 248.

matycznie przez rokoszan), bo przy nich inszych starych ksiąg trzeba czytać, gdyż nie mogą być same rozumiane... Zawżdy extrema złe. Jeśli ganicie, że Machiavell uczy, aby jeden rozumnie panował, nie wiem, jeśli będziecie chwalić, kiedy ślachta przeciw królowi, a chłopi przeciw ślachcie powstaną i wybiwszy ślachtę, sami chłopi panować, jako w Holandyej, będą: bo takie „Regestra" zostawił Gwilelm Maurycemu". [40]

Inni autorzy publicyści z obozu regalistów nie osiągnęli tak wysokiego poziomu, nie potrafili wykazać się istotną znajomością doktryny Machiavella, zadowalając się co najwyżej argumentami, czerpanymi z dzieła Ribadeneiry.[41] Ponad miarę wybujała legenda Machiavella, osiągnąwszy w okresie rokoszu Zebrzydowskiego swój punkt kulminacyjny, odsunęła w cień i tak już nieliczną grupę czytelników pism autora „Księcia".

IV

Rosnący z biegiem lat wpływ zakonu jezuickiego w Polsce wplótł niebawem nowy rys do mitu machiawelowego w naszym kraju, zgodny zresztą z ogólnym rozwojem tej legendy na zachodzie Europy. Machiavelli i jego zwolennicy urastają teraz na groźnych demonów niedowiarstwa, stają się synonimem na określenie ludzi religijnie indyferentnych, pozornie tylko przynależnych do katolicyzmu czy różnowierstwa, albo co gorsza, niedowiarków lub ateistów. Z tym terminem spotykamy się u naszych pisarzy kościelnych pierwszej połowy XVII w.[42] od połowy wieku utrwala się on już i przechodzi do literatury popularnej. Posługiwali się nim m. i. chętnie pisarze polemiczni katoliccy, przy czym pozwalali sobie na dość niewybredne koncepty pod adresem Machiavella, „co machlował wiele".[43]

[40] Czubek, II 317.

[41] Np. Jezuita Jerzy Tyszkiewicz w swej „Responsio", Cracovia 1610, wymierzonej przeciw znanemu antyjezuitykowi: „Consilium de recuperanda pace".

[42] Np. u znanego żywociarza biskupów kujawskich, Damalewicza, „Vitae Vladislaviensium episcoporum", 1642, str. 390): ...„aut si tertium inter catholicum et haereticum quaeris, non alium quam atheum aut Machiavelli Politicum, quod idem est, reperies".

[43] Tupik Stanisław S. J.: Śmierć pańska P. Pawła J. Sapiehi woj. wil. i Kazimierza Leona Sapiehi podkanclerza WXL.", Wilno 1667. — Później żyjący jezuita Kazimierz Wolski w kazaniu: „Na pogrzebie... Ks. Macieja Mariana Kurskiego biskupa enneńskiego, sufragana poznańskiego", Poznań 1681, występował podobnie przeciw Machiavellowi: „Macież Polacy gruntowną Machiavelem nie naruszoną wiarę i religię? Wielkaż to w murze Rzeczypospolitej rozwalina i pseudopolitismus. Trzymam ci ja, że go między nami nie masz, ale z dyszkursów, z postępków niektórych sądząc, coś mu się podobnego między wami zawita."

Najpełniejszym wyrazem ugruntowywania się legendy Machiavella w ujęciu katolickim w Polsce, dowodem jej przenikania w głąb społeczeństwa było ukazanie się pierwszego większych rozmiarów antymachiaweliku polskiego: „Cnoty cel nie ów, do którego zmierza Machiavell, i inni w Akademiej onegoż promomowani politycy, odkryty piorem polskim przez Chrzysztopha z Piekar Piekarskiego, podkomorzego brzeskiego" (Warszawa, 1662). Książka Piekarskiego, planowana i wydana jako część pierwsza większego dzieła, stanowiła spuściznę pośmiertną ciekawej i nieprzeciętnej osobistości naszej XVII w.: żołnierza-literata a zarazem moralisty i tłumacza włoskiej komedii dell'arte.[44] Jak na antymachiawelik ukazała się ona dość stosunkowo późno, bo niemal w sto lat od rozpoczęcia kampanii przeciw autorowi „Księcia". Pozbawiona przeto już była w dużej mierze momentu nowości i posmaku aktualności w wyborze tematu. Nie byłaby to jedyna słaba strona dzieła Piekarskiego. Bodajże większym minusem był zupełny brak oryginalności i całkowita jej zależność od obcych wzorów. Na posiłkowanie się obcą myślą wskazywał już sam autor, podnosząc w „Summariuszu traktatów" czyli krótkim streszczeniu dzieła znaczenie swego trudu pisarskiego:

„Te ja opisawszy nie bez jakiejkolwiek prace, w pewnej części i z autora biorąc hiszpańskiego piorem polskim, podaję do przeczytania, czytelniku łaskawy. A jakom świętej pamięci Zygmuntowi, Władysławowi, w tąż teraźniejszemu Janowi Kazimierzowi szczęśliwie panującemu, monarchom polskim niezwyciężonym, dobrodziejom moim w chocimskiej przeciwko Osmanowi tyranowi tureckiemu, w pruskiej i moskiewskiej ekspedycjach i Tobie, Ojczyzno moja miła, wiernie służył, tak w wiernej za łaską Bożą rezolucyej i w przeźroczystym serca mego kandorze nieodmiennie stawałem i stawam, nie stosując się w namniejszym punkcie do zamysłów, sił i humorów wiarołomnych, które jako niegdy były przyczyną, że Demetrius zruinował Rhod, Aleksander Wielki Tyr, Marcellus Syrakuzy, Scypion Numancyą, August Cantarią, tak tych teraźniejszych czasów podali okazyą, że się nikczemne hyperborejskie hydry (pożarszy w się akt przysięgą stwierdzony) ważyły czołgać po udzielnych sercach wolnego narodu". [45]

Dobitniej jeszcze filiację z obcym wzorem uwydatnił wydawca dzieła a wnuk autora, Krzysztof Marcin Sawicki, kasztelanic brzeski, podnosząc w przedmowie dedykacyjnej do Sapiehów: „Pracą i niesfatygowaną lukubracyą Jego Mości pana Krzysztofa z Piekar Piekarskiego, podkomorzego brzeskiego, dziada i dobrodzieja mego, człeka prisci moris et candoris

[44] Brahmer M.: „Samochwał włoski w kontuszu" (Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych, Warszawa 1939, str. 64 nast.).
[45] Str. 14/5.

z hiszpańskiej po większej części maniery, w polski strój przybrana, wychodzi in lucem polityka" ... Tym autorem hiszpańskim, na którym oparł Piekarski nie tylko „w pewnej części" — wedle jego własnego wyznania —, ale w całości swe dzieło, była wspomniana już książka jezuity hiszpańskiego P. Ribadeneiry „Princeps Christianus", która — jak to już mieliśmy sposobność podkreślić — w rozwoju i utrwaleniu legendy Machiavella na gruncie katolickim odegrała dużą rolę. Istotnie przy szczegółowym porównaniu okazuje się, że „Cnoty cel" jest niczym więcej, jak najzwyklejszą, lege artis dokonaną przeróbką, a raczej niemal dosłownym, bezceremonialnym przekładem, bez wyraźnego zaznaczenia właściwego autora, dzieła Ribadeneiry.

W jaki sposób i na jakich zasadach nastąpiła adaptacja polska książki Ribadeneiry? Dokonał jej Piekarski w sposób dość prosty. Z dwóch ksiąg, z których składa się dzieło Ribadeneiry, przełożył z małymi zmianami księgę drugą, trzymając się w układzie jak najwierniej swego wzoru. Zmieniwszy tylko tytuł dzieła, zachował tedy przede wszystkim ten sam podział na 43 rozdziały, łącznie z wiernym pozostawieniem tytułów poszczególnych rozdziałów, jaki znajduje się w dziele Ribadeneiry, z tym jedynym wyjątkiem, że rozdział ostatni, 44-ty, stanowiący zakończenie i zarazem streszczenie wyników dociekań autora hiszpańskiego po dokonaniu pewnych obcięć i przeróbek włączył jako tak zwany „Summariusz traktatów" na początek swej książki.

Nasuwa się pytanie, czemu Piekarski opuścił księgę pierwszą dzieła Ribadeneiry, i czy w ogóle miał zamiar zająć się jej przekładem? Sprawę komplikuje jeszcze więcej zaznaczenie na końcu utworu: „koniec pierwszej części".[46] Co zatem stanowić miało ową nieogłoszoną część drugą, czy może nawet trzecią „Cnoty celu?" Czy odwróciwszy porządek, przyjęty przez Ribadeneirę, pragnął Piekarski przyswoić czytelnikowi polskiemu księgę pierwszą dzieła Ribadeneiry, czy też może planował danie czego innego, może nawet oryginalnego?

Celem i głównym zadaniem dzieła Ribadeneiry było przeprowadzenie uzasadnienia tezy o boskim pochodzeniu państwa, i co za tym idzie, konieczności słuchania i wykonywania ścisłego praw i przykazań bożych przez ogół społeczeństwa, zapewnienia religii i jej sługom, kapłanom, należnego w państwie

[46] Str. 363.

stanowiska, i wogóle czynienia wszystkiego, co przynosi jej rozkwit i znaczenie. W szczególności księga pierwsza przynosiła wykład, oświetlający rolę księcia, jako „syna, opiekuna i obrońcy Kościoła", księga druga traktowała o przymiotach i własnościach księcia, potrzebnych do należytego sprawowania władzy świeckiej i szczęśliwego sterowania nawą państwa zgodnie z wolą bożą. Treść księgi pierwszej nie przynosiła zatem nic takiego, coby było w sprzeczności z opinią przeciętną mas szlacheckich. Zasada pochodzenia władzy państwowej od Boga, zapewnienia religii kątolickiej należnego w państwie stanowiska, stwierdzenie ścisłej zależności losów i powodzenia państwa od poszanowania religii i stanu kapłańskiego jako jej przedstawiciela, a w konsekwencji konieczności tępienia herezji, przecież już od dłuższego czasu stanowiły integralną część myślenia szlacheckiego, idąc niewątpliwie po linii nakreślonej przez Ribadeneirę. Czyżby Piekarski obawiał się, by zbyt silne podkreślenie zależności państwa od Kościoła nie wywołało reakcji czułej na swe przywileje obywatelskie szlachty, — rzecz raczej wątpliwa; przecież na teokratycznym, średniowiecznym systemacie pragnął przebudować ustrój państwowy Polski przed wiekiem bez większych sprzeciwów St. Orzechowski. Raczej przypuścić by należało, że poglądy Ribadeneiry były już tak zrośnięte z myśleniem politycznym szlachty, iż przypomnienie ich czy też odświeżanie autor polski uważał za zbyteczne.

Na jakich zasadach oparł swą przeróbkę Piekarski? Jak już wspomnieliśmy, tłumacz polski nie przeprowadził w swym pierwowzorze większych zmian.[47] Zasadniczo trzon dzieła Ribadeneiry conajmniej w połowie przeszedł w swym odpowiedniku polskim zupełnie bez zmian: reszta rozdziałów wykazuje nieznaczne tylko wstawki czy skróty tekstu pierwowzoru bez wpływu zresztą na tok wywodów i ogólne założenia dzieła jezuity hiszpańskiego.

Charakterystycznym zjawiskiem w przeróbce Piekarskiego jest zupełny niemal brak kolorytu polskiego, nieprzystosowanie wywodów Ribadeneiry do stosunków polskich. Najważ-

[47] Istnieje trudność ustalenia wydania dzieła Ribadeneiry, na którym Piekarski oparł parafrazę. Uczynił ją, jak się zdaje, nie z tekstu hiszpańskiego ani włoskiego, lecz najprawdopodobniej z łacińskiego (por. Pollak: „Z dziejów Machiavella w Polsce", Ruch Lit. I 258—9). Trudno jednak stwierdzić, o które wydanie łacińskie Ribadeneiry chodzi. W spostrzeżeniach naszych posługujemy się pierwszym wydaniem moguckim z r. 1603.

niejszą bodaj wstawką, nawiązującą do dziejów narodowych, był ustęp, poświęcony zwycięstwom oręża polskiego pod Kircholmem i Chocimem.[48] Ciekawą próbą było także szczegółowsze uwypuklenie w porównaniu z tekstem Ribadeneiry różnicy, zachodzącej między królem a tyranem.

„Monarcha — czytamy — i każdy król prawdziwy poddanym jest i podlega prawu bożemu, konstytucjom od przyrodzenia wydanym i statutowi i kondyczyom stwierdzonym przysięgą. Tyran nie ma, ani patrzy na żaden statut, nie uważa konstytucyej, oprocz ktorą mu podaje wola jego własna i zaleca złość obostrzona tyrańską surowością" (str. 97). Znacznie skromniejszy jest tu oryginał, stwierdzający tylko, że: Rex verus Dei naturaeque legibus obtemperat: tyranno non alia lex quam propria voluntas" (str. 323).

Również w przeprowadzeniu skróceń trudno dopatrzeć się jakiejś głębszej myśli przewodniej. Skróty te są nieliczne i przypadkowo dokonane w niektórych partiach dzieła. Czasem ograniczały się one do jednego zdania, a nawet do wypuszczenia tylko jakiego nazwiska czy osoby panującego, bez wpływu oczywista na ogólny tok wywodów. Niemożność doszukania się myśli przewodniej i celowości w przeprowadzeniu skrótów i streszczeń nasuwa nawet podejrzenie, czy przypadkiem wypuszczenia te, przynajmniej w części, nie były po prostu wynikiem nieprzygotowania ostatecznego tekstu przez wydawcę względnie tłumacza, a może źle przeprowadzonej korekty.

Pozostaje jeszcze do omówienia zagadnienie stosunku polskiego tłumacza do osoby Machiavella i reprezentowanej przez niego doktryny politycznej; innymi słowy, czy w dziele swym ograniczył się Piekarski do zwyczajnego, wiernego odbicia i powtórzenia uwag i myśli Ribadeneiry w odniesieniu do poglądów pisarza florenckiego, czy też próbował w oparciu o rzeczywistą znajomość pism autora „Księcia" zająć samodzielne stanowisko względem jego nauki o państwie. Ogólnie biorąc, tłumacz polski trzyma się wiernie swego pierwowzoru, nie starając się o wprowadzenie do dzieła nowych akcentów polemicznych czy oceny zasad sztuki rządzenia, wyłożonych przez Machiavella. W stosunku do Ribadeneiry tłumacz polski tylko obostrzył ton polemiki przez dodanie do jego spokojnych i rzeczowych wywodów przeciw Machiavellowi niewybrednych i agresywnych wycieczek osobistych. Autor „Księcia" uchodził w oczach Piekarskiego za uosobienie i symbol zła, personifikację szatana czy antychrysta, „najdoskonalszego

[48] Str. 346—8.

hipokryzji mistrza",[49] wychowawcę i przewodnika plejady „polityków" lub „machiawelistów",[50] którzy „go mają za najgruntowniejszą podporę i pryncypalny fundament całości państw i Rzeczypospolitej w swym zaślepionym rozumieniu, nikczemnej fantazyej i ohydzonym u wszystkich cnotę miłujących humorze".[51] Nauka Machiavella, to „nikczemność subtelnością okryta i głupstwo uporczywe i zawodzące",[52] to zbiornica „fałszywej, zdradzieckiej, niezbożnej i niegodnej nie tylko serca i animuszu królewskiego, ale i najpodlejszego człeka" mądrości.[53]

Mimo braku samodzielnego stanowiska w stosunku do doktryny Machiavella istnieją przecież w dziele Piekarskiego pewne ślady, wskazujące na samoistną znajomość pism polityka florenckiego przez antymachiawelistę polskiego, w szczególności jego „Księcia" czyli — jak go Piekarski nazywał — „Księgi o monarsze", najprawdopodobniej w przekładzie łacińskim. W rozdziale drugim wyraźnie się nawet Piekarski odwołał samodzielnie do kilku rozdziałów Księcia:[54] „A tę radę swą evomuit w księdze mianowanej ten obłudny poradnik w rozdziałach 5, 7, 14, 15, 17, 18, 26, do których czytelnika odsyłam, jednę tylko sentencyą tak się w sobie mającą przypomniawszy: Habendam Principi magis umbram quam essentiam virtutum, pro suo defendendo violendam fidem, charitatem, humanitatem, religionem, nihil inausum intactumque et si quot alia fas divinum et humanum contaminantia" . . . (str. 30).

Wykład Ribadeneiry w przeróbce Piekarskiego niewątpliwie znalazł uznanie i żywy oddźwięk, przyczyniając się do ugruntowania legendy Machiavella w naszym kraju. Wyłożone tu zasady: oparcie sztuki rządzenia na zasadach nauki chrześcijańskiej, potępienie tajnej rady i metody symulacji wobec poddanych odpowiadały w całości prymitywnemu i prostolinijnemu myśleniu mas szlacheckich. W umysłach szlacheckich utrwalić one mogły istotnie tezę Piekarskiego, zawartą na początku dzieła, iż „racje Machiavelli są tak nikczemne, iż go z nich uważny żadnym sposobem za uważnego mieć nie może", z tej przyczyny, „iż on sam i inni w jego Akademiej promomowani niezdrowym, ale zarażonym śmiertelnie poglądają wzrokiem".[55]

[49] Str. 4, 36, 40, 322. [50] Str. 52. [51] Str. 49. [52] Str. 299, toż 333. [53] Str. 28. [54] Str. 29/30.

[55] Str. 11.

V.

Nie ulega wątpliwości, że druga połowa w. XVII pozostawała w dalszym ciągu w orbicie legendy Machiavella. Wpływowi jej uległ całkiem wyraźnie nawet najbardziej celujący znajomością literatury politycznej zagranicznej Andrzej Maksymilian Fredro. Echa i pogłosy antymiachiawelistyczne, jakkolwiek bardzo dyskretne, znać w kilku jego dziełach, czy to gdy występuje przeciw zdaniu, jakoby rozterki między poddanymi mogły pomagać w rządzeniu,[56] czy to gdy przeprowadza porównanie między „Machiavelli artes cum hodierna Pseudopoliticorum versutia", stwierdzając wyraźnie, że gdy „antea occulte cum quali verecundia in praetextum virtutis nocebatur, nunc velut emissa suis claustris occupat totum, palamque malitia".[57]

Z literatury politycznej i moralistycznej przeszła legenda Machiavelowa do poezji. Na „Machiavelskie sztuki" powoływał się Wacław Potocki.[58] Chętnie zajmował się osobą pisarza florenckiego Wespazjan Kochowski. W ujęciu autora „Liryków polskich" postać Machiavella urasta do wyżyn symbolu przewrotności i demonizmu zła oraz zguby dla Polski, stawał on godnie obok drugiego przysłowiowego upiora tyranii, Filipa Kallimacha.

Nuż Machiavel z najgłębszej otchłani,
Co twych, Florenzo, dynastów się czci
Tyraństwa mistrzem i z twym, Polsko, strachem
Idzie z etruskim Fanton Kallimachem

oto w jakim sztafarzu ukazywał go czytelnikowi polskiemu.[59] Obok demonizmu przypisywał Kochowski Machiavellowi chytrą, utylitarną wszechwiedzę:

Arpin uczy wymowy, a zasię Stagiery,
Pełne filozoficznej mądrości papiery.
Justynian z pożytkiem w prawie biegłych ćwiczy
Galen złoto od chorych za recepty liczy,
Prostakiem jednak, kto z tych dyscypułów wiela
W szkole choć raz nie będzie u Machiawela.[60]

[56] Z „Scriptorum seu togae et belli notationum fragmenta", Gedani 1660, str. 355.

[57] „Vir consilii monitis ethicorum nec non prudentiae civilis", Leopoli 1730, str. 469—471. Znajomość „Discorsi" znać w dziełku: „Militarium... libri duo", Amstelodami 1668, str. 203.

[58] Trembeckiego „Wirydarz poetycki", II 168.

[59] „Kamień świadectwa wielkiego w koronie polskiej senatora niewinności", 1668 (wyd. Turowskiego, Kraków 1859, str. 10).

[60] „Epigrammata polskie", Kraków 1859, str. 52—3.

Kiedy indziej, nie wiadomo, na jakim źródle się opierając, umieścił Kochowski demoniczne zwłoki autora „Księcia" u stóp Kaukazu:[61]

Kędy płonna skalistym pod Kaukazem skiba
Tu swe złożył zewłoki z Florencyi skryba.
Nie wiem, czy o przewrotność łając mu się godzi,
Chyba że martwe syny przewrotności rodzi.

Na przełomie XVII i XVIII w. legenda machiawelowa, już od lat prawie stu ugruntowana u nas, otrzymuje nowy wariant. Miano „Machiawelczyka" kieruje się przeciwko przedstawicielom oligarchii rządzącej, wyzyskujacej i nadużywającej złotej wolności dla swych osobistych celów:

A tu zaś opak wszystko się nam dzieje,
Skąd tu słuszności płonne są nadzieje.
W takiej wolności tylko co możniejszy
Machiawelczyk, lubo też mocniejszy,
Ten tylko wolny, drudzy zaś sługami,
Na pozor wolni, rzeczą są gburami.
Patrząc Bóg z nieba na taką swawolą,
Kazał wolności iść w obcą niewolą...

pisał Wojciech Węgierski w swym „Classicum wolności polskiej" w r. 1703. W ten sposób termin „machiavelski" przeszedł dość nieoczekiwanie nową, i oryginalną ewolucję pojęciową.

Dobiegliśmy do końca. W krótkim rzucie oka pragniemy jeszcze zrekapitulować wynik naszych dociekań. Stwierdziliśmy, że zainteresowanie pismami Machiavella zaczęło się u nas stosunkowo późno, bo w trzydzieści niemal lat od ukazania się pierwszego wydania „Księcia", i nigdy nie ogarnęło większego koła czytelników, ograniczając się do niewielkiego grona wysokich dygnitarzy państwowych oraz elity umysłowej. O małej popularności i zainteresowaniu się pismami Machiavella świadczy dowodnie fakt, że aż po koniec istnienia Rzeczypospolitej nie zdobyliśmy się wogóle na własny przekład dzieł pisarza florenckiego.[62]

[61] Tamże — str. 142.

[62] Pierwszy znany polski przekład „Księcia" powstał w zimie r. 1813/14 — dokładnie między 12 listopada 1813 a 26 lutego 1814. Wyszedł on z pod pióra Tadeusza Korwin-Bieńkowskiego w miasteczku Tyśmienicy (w Małopolsce Wschodniej). Przekład ten, drukiem nie ogłoszony, znajduje się w rkpsie Bibl. Ossol. 904, p. t. „Panujący M. Machiawela". Był on tłumaczony z oryginału, jak o tym zapewnia w przedmowie tłumacz (str. X): „Miałem ja przed oczyma tłumaczenie w innych językach tego dzieła, lecz z włoskiego, jak był początkowo napisany, oddaję go po polsku".

Bardziej natomiast interesujące koleje miała u nas legenda Machiavella i związany z nią rozwój terminologii: „Machiawel", „machiawelista", „machiawelczyk". Mit machiawelowski powołała do życia reformacja polska, jakkolwiek nie ona miała skapitalizować i zapisać na swój zysk jego treść. Właściwe znaczenie i ton nadała mu bowiem publicystyka polityczna, w której ręku staje się on rychło pewną bronią, niezawodnym straszakiem w walce o utrzymanie złotej wolności. Groźne słowo: „Machiavell' pojawi się na ustach Krzysztofa Zborowskiego w jego walce przeciw Janowi Zamoyskiemu; nieco później, w okresie sejmu inkwizycyjnego wysunie go stronnictwo zamojszczyków przeciw królowi; w burzliwej dobie rokoszu Zebrzydowskiego stanie się taranem, którym posługiwać się będą rokoszanie w zwalczaniu widma „absoluti dominii". Niebawem ze wzrostem i utrwaleniem się prądu przeciwreformacji katolickiej pojęcie Machiavella i machiawelizmu splecie się z ideologią reakcji katolickiej, stanie się synonimem na oznaczenie nie tylko dążeń absolutystycznych, ile przede wszystkim niedowiarstwa, indyferentyzmu religijnego, wprost ateuszostwa. Wreszcie pod koniec wieku XVII otrzyma nową postać: służyć będzie do określenia oligarchów i możnowładców, którzy psują i nadużywają zdobycze złotej wolności.

Stanisław Pigoń

GOŚCIE Z ZA ŚWIATA NA WESELU

I.

Sarkał Norwid na opieszałość polskiej krytyki literackiej:

„Wprawdzie (nie wyjmując Malczewskiego nawet) w każdym z poetów, w Adamie np. Improwizacja, w innych inne karty zupełnie są niezrozumiane, ale publiczność czyta lat kilkadziesiąt i nie czuje nawet potrzeby komentarza; tak jest 10. część Mickiewicza rzeczy, 5. Słowackiego, 3. Zygmunta. Ale to nic nikogo nie obchodzi. Dant miałby już sto komentatorów i stałby się światłym i stał strawionym, a (u nas) to wszystko tak sobie jakoś"...[1]

Spostrzeżenie poety jest trafne: po przełamaniu pierwszego oporu niezwykłości, po ogarnięciu ogólnego zarysu piękna, uwaga odbiorcy dzieła literackiego rzeczywiście zbyt rychło i łatwo przechodzi do porządku ponad zawikłanymi nieraz szczegółami konstrukcyjnymi, o swoistym, nierzadko wyraźnie zagadkowym charakterze. Radzi, że z grubsza rozumiemy dzieło, do rozwikłania sobie owych zawiłości ustrojowych zazwyczaj już się nie kwapimy. Bez trudu możnaby wskazać poczet takich problemów nierozwiązanych czy nierozwiązalnych u Mickiewicza, Słowackiego, nawet u Fredry, cóż mówić o samym Norwidzie. Uwaga jego jest więc słuszna w całej pełni; nie można tego atoli powiedzieć o wniosku.

Norwid, jak widzieliśmy, pociąga tu przed sąd krytyków polskich za opieszałość. Wiadomo jednak, że są dwa rodzaje niewyraźności: jedna z braku, ale druga z nadmiaru oświetleń. i po stu komentarzach, jeśli są rozbieżne i jeśli się wyłączają, utwór niewiele zyskuje na jasności. Czasami nawet wręcz przeciwnie: komentatorzy zamącą i zasłonią to, co w gruncie rzeczy nie jest może takie znów nadmiernie ciemne.

Z dzieł Wyspiańskiego pomiędzy najbardziej ,,zrozumiałe" liczy się już powszechnie W e s e l e. Słusznie w tym znaczeniu, że urokowi jego wyrazu artystycznego, mówiącego do nas ze sceny, trudno się ma ktokolwiek odjąć; utwór zawsze może liczyć na silny i szeroki rezonans w duszach widzów. Jest więc niby jasny.

[1] C. Norwid, P i s m a, VIII 321.

Ale spróbujmy tylko wejść w tłum komentatorów. Mając na uwadze dla przykładu jeden choćby tylko problem, zapytajmy ich np., co to za zjawy fantastyczne przewiewają w noc weselną przez tę „chatę rozśpiewaną", kim są, co właściwie znaczą te główne, jak je poeta nazwał, „osoby dramatu"? Jakiż nierozwikłany stek sprzeczności w odpowiedziach, jakiż w konsekwencji mrok pośród tej „duszącej mgły nieporozumień" krytycznych!

Jeden ci powie, że są to poprostu „metafory" dramaturga, inny, że to upostaciowane myśli i marzenia osób działających na scenie, ktoś znów weźmie je za „żyjące w nas twory sumienia narodowego sztuki narodowej", kto inny wmawia, że to ni mniej ni więcej tylko majaki senne podochoconych biesiadników, jeszcze inny, że to marionetki w ręku szatańskich, czy wreszcie maski, które przywdziewa sam czart, złośliwy psotnik. A inni jeszcze inaczej. Jakaż rozległa skala rozbieżności!

A jakżeż się jeszcze zróżniczkuje, gdyby wejść w szczegóły. Kimżeż jest ostatecznie Chochoł, którego jedni krytycy mienią „twarzą Nocy i Piekła", postacią „odrazu zdecydowanie i bez wszelkich osłonek ujemną", poprostu Szatanem, inni zaś uważać będą, że to „domowy bóg rodzimej ślamazarności", a jeszcze inni równie dowodnie przekonują, że to „słoneczna, złota myśl narodowa", spętana w słomianym wiechciu; jedni go utożsamiają z Martwicą L e g e n d y II, więc z truchłem, inni z Korą N o c y Ł i s t o p a d o w e j, t. zn. z symbolem utajonego chwilowo życia. Kimże Wernyhora? Posłańcem „Jasnego Boga", czy „złudą barwną romantyzmu", czy kukłą szatańską, czy wreszcie diabłem w swojej postaci? Każda z tych interpretacji dałaby się poprzeć nazwiskami „autorytetów", za nią stojących, tudzież długimi meandrami argumentacji. A Złoty Róg? Znowu: dar „jasnego Boga", narzędzie sygnału archanielskiego, „Polska, polskie Państwo", — czy też raczej symbol próżniaczej, szlacheckiej wiary w cud, czy wreszcie także złudna igraszka szatańska? A może poprostu fantasmagoria senna?

I tak ze wszystkim. Każdy znaczniejszy moment W e s e l a ukazuje się w dotychczasowej literaturze krytycznej jednemu tak, drugiemu inaczej. Co za gąszcz najsprzeczniejszych poglądów i oświetleń! Oto plon „stu komentatorów".

Oczywiście, ktoś porywczy po takim zestawieniu sądów gotów się żachnąć: A cóż to za dzieło, którego tekst dopuszcza takie przeciwstawne wykładnie! Czy aby nie brak mu podsta-

wowej cechy dzieła sztuki, czy ma w sobie dość jasności konstrukcji, harmonii szczegółów? Czy w ogóle jest w zasadniczym znaczeniu swym wytłumaczalne? A zatem czy się warto przy nim trudzić?

Na taki odruch zniercierpliwienia trzeba jednak odpowiedzieć, przypominając fundamentalny obowiązek krytyki: postawę pokory wobec dzieła sztuki, które wartości swej dowiodło na innej drodze, które czarując nas ze sceny przez lat czterdzieści, jakiekolwiek jest, posiada w sobie najwyraźniej jakąś zaklętą, wciąż wypromieniowującą magię wzruszenia, tajemnicę wiecznie żywego Piękna.

Nasuwać się tu zrazu będą różne możliwości. Może więc ta, dopuszczająca tyle nieporozumień mroczność Wesela była programowa, wyniknęła z świadomie przez twórcę wybranego zamiaru artystycznego? Przecież w pewnych wypadkach i mglistość może być współczynnikiem piękna. A może w pewnej przynajmniej części owa rozbieżność komentatorów da się położyć na karb błędnie obranej drogi? Może dla niektórych przynajmniej spośród nich dałoby się przecież odnaleźć wspólny mianownik, w rezultacie ową rozbieżność zredukować? Już to jedno osiągnięcie byłoby warte trudu.

Cóż bowiem począć z tymi wszystkimi komentarzami, co rzec o nich? To chyba, co któryś z historyków filozofii powiedział, wyliczywszy zasadnicze systemy poglądów na świat: są, a więc są prawdziwe; jest ich tyle, a więc są błędne. Ale w takim razie może prawda i błąd dadzą się rozdzielić i rozłożyć na dwu szalach wagi, może się da w ten sposób ustalić ich ciężar przynajmniej względny? Spróbować warto. A jeżeli próba okaże się z kolei nieudaną, to może chociażby o drodze obranej da się powiedzieć, że obrano ją trafnie?

II.

Przede wszystkim powiedzmy sobie odrazu, że droga ta nie może być wąska, jednotorowa. Koncepcja poety jest skomplikowana i bynajmniej nie jednowymiarowa, nie można jej ogarnąć, biorąc ją zbyt ciasno i zacinając się w obranej raz ciasnocie. Tym zaś grzeszy większość bodajże proponowanych wyjaśnień.

Chcąc nie chcąc, trzeba się atoli przyjrzeć bliżej dotychczasowym próbom egzegezy, wypadnie wejść w ich labirynty.

Nie zatrzymamy się tu przy najciaśniejszych, przy lakonicznym np. napomknieniu krytyka-ezoterysty o „metaforach",

co w rezultacie nic nie mówi.[2] Nie o to chodzi, że zjawy te to przenośnie; rzecz w tym, że „przenośnie" są upostaciowane, mają swe życie; chcielibyśmy zatem wiedzieć, co to za życie? Czy rzeczywiście tylko mara wyobraźni?

Inni sądzą, że życie to jest snem, że zjawy Wesela to bynajmniej nie „osoby dramatu", ale majaki senne, nie mające poza sferą przywidzeń nic z realnego istnienia, nawet cienia bytu, że zatem rola ich w osnowie dramatu jest poprostu złudą. Żeby unaocznić trafność swego ujęcia obrał krytyk dla przykładu postać Wernyhory; ma to być właśnie taki majak senny Gospodarza.

„... podpił sobie nieco z okazji nowego zacieśnienia węzłów między panami a chłopami i po północy się zdrzemnął. I oto śni mu się, że z obrazu Matejkowskiego, wiszącego nad biurkiem, zstępuje ku niemu Wernyhora"... „Szlachcicowi śni się tylko, że posiada złoty róg Wernyhory, misję historyczną. Pod wpływem czaru zdaje się i Jaśkowi, że mu szlachcic wręczył róg... Rogu nigdy nie miał, więc go i zgubić nie mógł.... Cała rozmowa z Wernyhorą była tylko sennym przywidzeniem".[3]

Raz po raz przy różnych okazjach powraca krytyk do swej wykładni.. Tymczasem trudno było o mniej stosowną dla niej ilustrację. Gdyby przynajmniej dowodzić, że majakiem sennym jest np. Stańczyk czy Rycerz, trudniej by może było brevi manu domysł odeprzeć: jawią się przecież swym rozmówcom w cztery oczy, bez świadków. Tymczasem Wernyhora właśnie jest — poza Chochołem — tą zjawą, która ukazuje się niejednemu, która ma widzialność, a zatem oczywistość szerszą. Widzą go chłopcy: Kuba i Staszek, i o przyjeździe jego parokrotnie różnym opowiadają. Dźwięki jego liry słyszą Poeta i Pan Młody — „od podwórza, z tego sadu, z tego sadu, spod jabłonki". Przyjazd jego wiadomy jest zawczasu Gospodyni. Nie dość tego: Zostają realne znaki jego bytności: złota podkowa, schowana przez Gospodynię, Róg, wręczony Jaśkowi, wreszcie

[2] St. Lack, Studia o Wyspiańskim, Częstochowa 1924. „Przenośnia tłumaczy rzeczywistość, tłumaczy Ducha. W swojej istocie taka metafora niema w sobie nic rzeczywistego, jest marą wyobraźni, jest — powiedzmy to krótko — ubraną przyrodą, siłą, która tkwi w aktach ludzkich" (str. 20). O Chochole sądził Lack, że to sam Wyspiański (ibd. str. 334).

[3] T. Sinko, Wstęp do IV t. Dzieł Wyspiańskiego (str. XXIV) i Antyk Wyspiańskiego, 1922, str. 167. — Pomysł dramatu, będącego w pewnej części uprzedmiotowionym scenicznie snem, nie byłby bez precedensu w naszej literaturze. Mamy go w Złotych kajdanach Korzeniowskiego (1861).

.. sznur. Wejście tej postaci zainscenizowane zostało tak, że nie dopuszcza bynajmniej snu Gospodarza; zdrzemnął się on przecież dopiero po odejściu gościa. To wszystko jest w dramacie najoczywistsze. Poeta niejednokrotnie i różnymi sposobami zmierza, by wyrobić i utrwalić w widzu przekonanie o obiektywnej realności scenicznej tej zjawy. Bez wyraźnego gwałcenia tekstu nie można jej brać za majak senny. Ani jej, ani innych.

Zwaśnionych komentatorów — naukowców starał się spędzić ze sceny krytyk artysta.[4] Z wielką emfazą wystąpił sam z obroną autonomii artystycznej owych „zjaw sztuki". Jest w jego rozprawie sporo niedozwolonych chwytów polemicznych, równie sporo wybijania drzwi otwartych, ale nie brak i słuszności, choć to słuszność zbyt ciasna.

Krytyk twierdzi, że „Wyspiański traktował te zjawy jako twory wyobraźni artystycznej, przy których pomocy wypowiadał to, co chciał wypowiedzieć", że są to więc „wymysły autora", potrzebne mu „dla skrótu i plastyki opowieści". Dużo werwy pisarskiej zużył krytyk, by podnieść — czemu nikt nie przeczył — że artysta każdy ma prawo tworzyć swe „zjawy sztuki", jak uzna za stosowne, wyłącznie na mocy swobodnej gry swej wyobraźni, byleby tylko osiągnął cel: stworzył nastrój i wywołał wzruszenie estetyczne. Nie Wyspiański pierwszy i nie w Weselu wyłącznie z tego prawa korzystał; zjawy jego mają prawo samoistności artystycznej równie dobre, jak wiedźmy z Makbeta, jak sabat czarownic z Fausta, jak najady Böcklina, chimery Jacka Malczewskiego itp. „Nikt nie ma prawa pociągać go przed trybunał krytyki, dlaczego tak a nie inaczej stworzył swe skróty artystyczne". Ktoby zaś skrótom tym chciał się bliżej przyjrzeć, — taki — „czatuje na nie z łokciem sztuki materialistycznej".

Inwektywa krytyka byłaby słuszna, gdyby „zjawy sztuki" były każdorazowo tworem całkowicie swobodnej inwencji artysty, do niczego przedtem nie podobne, z niczym w przeszłości nie związane. Ale przecież w znakomitej większości wypadków tak bynajmniej nie jest. Twórcy w podobnych potrzebach wspomagają się sięgając do takiego czy innego kręgu wyobrażeń, wierzeń religijnych, formacji artystycznych itp. Dlaczegoż tedy miałoby być zdrożne zaciekawienie się, skąd wywodzi się świat fantastyczny poety, wszystkie te nimfy,

[4] Myśl Narodowa, 1932 nr. 54: St. Pieńkowski, Zjawy sztuki.

azowie, koboldy, dziwożony, upiory, dusze pokutujące itp. Czyż ma być nam obojętne, w jakich światach przebywa wyobraźnia twórcy, jakim karmi się mitem, baśnią, wiarą? Nikt przecież twórcom feerii nie wytacza procesu o nie, o to, że są; każdy natomiast radby je poznać w całej głębi ich znaczenia.

W szczególne zaś rozdrażnienie wprawia krytyka pytanie o osobisty stosunek twórców do owego świata fantazji czy wierzeń; obrusza się więc gniewnie, gdy kogoś obchodzi kwestia, czy w pewnym wypadku przy takim a nie innym sformowaniu artystycznym zjaw nie wchodziła przypadkiem w grę osobista wiara twórcy w nadprzyrodzony jakby odpowiednik tych zjaw, w rzeczywistość świata duchowego.

„Siła sugestyjna zjaw sztuki — odbija krytyk — nie wynika z naszej wiary w ich rzeczywistość, ale z ich zmysłowej treści, zapalającej naszą wyobraźnię".

Przypuśćmy: nie wynika „z naszej wiary". Ale czy nie wynika również z wiary artysty? Czy czar sugestii estetycznej, jakiemu ulegamy, wprowadzeni w świat fantastyczny dzieła, doprawdy nie zależy od temperatury samego procesu tworzenia, od stopnia przejęcia się, jakie twórcy daje właśnie bezpośrednia wiara? Czy np. krytyk byłby skłonny uważać „aparat cudowności" w dramatach Woltera dlatego, tylko za drewniany, że autor nie miał talentu, a nie dlatego, że do takiego zadania brak mu było wewnętrznych kwalifikacji? W szacowaniu krytycznym poety czy malarza jest że to doprawdy bez znaczenia, czy jego wizje artystyczne są rodem z osobistego przeżycia, z zachwycenia, czy też z racjonalistycznego „wymysłu", t. zn. mają czy nie mają pokrycia w kapitale zakładowym jego szczerej religijności? I czy tego rodzaju pytania, zwrócone np. do szkoły „nazarejczyków", czy do prerafaelitów, krytyk uznałby za niedopuszczalne i naiwnie prostackie? Dlaczegoż więc jak Rejtan kładzie się na progu i nie dopuszcza, by pytanie takie postawić i wobec twórczości Wyspiańskiego?

Najpowszechniej wśród komentatorów Wesela przyjęła się (jedna z najwcześniejszych)[5] wykładnia tłumacząca zjawy dramatu jako „imaginacje" osób działających, jako wyemanowane i upostaciowane myśli ich, uczucia i tęsknoty. Bo też

[5] Podał ją już R. Starzewski („Wesele" Wyspiańskiego. Kraków 1901). Brał on zjawy za „typy myśli i uczuć", za „stany psychiczne", charakteryzowane przez wcielenia „w postaci, wyryte przez historię i poezję w każdej polskiej wyobraźni" (str. 27).

ma ona najwięcej oparcia zarówno w tekście dramatu, jak w postronnych wypowiedziach samego autora.

Zjawy aktu II to właśnie w kształt widzialny zgęszczona najgłębsza treść duszy gości, to „co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach". Tak je zapowiada Chochoł, tak widzą same osoby działające. Dziennikarz po rozmowie ze Stańczykiem wyznaje: „Zdało mi się, że moja dusza ze mnie wyszła i koło mnie świeci." Mamy więc najwyraźniej wypadek jakby materializacji scenicznej napięcia duchowego, jakby udramatyzowane rozdwojenie osobowości. Dotychczasowa krytyka uczyniła wiele, by uzasadnić, dlaczego to takie, a nie inne zjawy „grały się" w duszach poszczególnych gości weselnych.[6]

Wszystko to słusznie. Jednakowoż i tu nasunąć się muszą pewne wątpliwości i uwagi. Najpierw ta, że interpretacja taka nie da się jednako zastosować do wszystkich zjaw. Czyjąż to „imaginacją" jest Chochoł? Czyżby Racheli? Ależ ta się z nim wcale nie spotyka, jakżeż tedy mówić o jakiejś emanacji, o obiektywizacji marzeń, postawionych wbrew przed jednostką — ich rodzicielką? Któryś z krytyków wykoncypował zabawnie, że to „imaginacja" ... Isi. Wolne żarty. Albo może imaginacja Jaśka? Wyraz tego, co się w jego duszy gra? Nie, Chochoł swego rodzica bezpośredniego nie ma wśród gości czy gospodarzy wesela.

Po wtóre. Zjawy takie jak Widmo, jak Rycerz, jak Hetman, poniekąd też (ale poniekąd tylko) jak Stańczyk i Szela, dadzą się rzeczywiście pojąć jako „imaginacje", i w tym charakterze są one niewątpliwie oryginalnym wkładem Wyspiańskiego w świat fikcji poetyckich literatury polskiej. Jednakowoż w takiej interpretacji jest pewna granica, poza którą nie należałoby się zapędzać. A to się właśnie trafia.

Do wyjaśnienia wewnętrznego (by tak rzec) rodowodu fikcji tego typu, do wyprowadzenia tych „imaginacji" z typu wyobraźni twórczej poety wzięła się więc psychologia. Określono tę wyobraźnię jako ejdetyczną, t. zn. taką, dzięki której twórca wrażenia swe uintensywnia aż do granicy zmysłowej ich dostrzegalności; w dziedzinie wzrokowej, słuchowej, czy dotykowej wrażenia te występują jakby faktycznie widziane, sły-

[6] Najobszerniej i najdowodniej u St. Kotowicza, „Wesele" St. Wyspiańskiego, Lwów 1912.

szane, odczuwane.[7] Dzięki temu więc jakoby kształtowi wyobraźni swej Wyspiański nadawał zjawom fantastycznym w swych utworach taką dużą wyrazistość plastyczną, uzbrajał je w taki zasób realnej cielesności.

Ale cóż? Tak rzecz uczenie wywiódłszy w tekście głównym rozprawy, chyłkiem, w przypisku, musiał autor przecież przyznać pośrednio, że zjawy Wesela nie mają ostatecznie pełnego charakteru wyobrażeń ejdetycznych, ale że się zbliżają raczej do halucynacji czy pół-halucynacji, t. zn., że rozpatrywaćby je należało na innej płaszczyźnie badania naukowego, jak autor chce: na płaszczyźnie patologii.[8] A zatem, trzeba przyznać, kluczem ejdetycznym zamek tej tajemnicy artystycznej całkowicie otworzyć się nie da.

Nie otworzymy go także całkowicie samym jednym tylko kluczem ożywionych „imaginacji". Bo w takim razie trzebaby przyjąć Chochoła i Wernyhorę, mając przynajmniej na względzie już to, że zdolność wypromieniowywania z siebie „imaginacji" posiadają psychiki nie tylko jednostkowe, ale i zbiorowe,[9] już też że zjawa, będąc „imaginacją" jednej tylko osoby, może mieć taki stopień materializacji, iżby była zmysłowo dostrzegalna i dla innych. W takim zaś razie należałoby opuścić grunt psychologii i sięgać po jakieś wyjaśnienia metapsychiczne czy metafizyczne.

Jakoż widzimy, że wprowadzając w dramat swój zjawy fantastyczne Wyspiański, równie silnie jak o uwydatnienie w nich charakteru zwidów indywidualnych, stara się o podkreślenie ich w znacznym stopniu jakby obiektywizacji, jakby realności wyższego, nadprzyrodzonego porządku. To nie tylko złudne twory imaginacji, to duchy dające raz po raz znaki swego realnego istnienia. Duch Szeli zostawia krawe ślady na podłodze, widzi je Dziad. Stańczyk rzuca Dziennikarzowi pod nogi „laseczkę kaduczą", widzi ją Dziennikarz i mówi

[7] W. J. Ostrowski, Wyobraźnia ejdetyczna St. Wyspiańskiego, Poznań 1934.

[8] Tamże str. 6: Halucynacją nazywa autor za Jaenschem, obraz ejdetyczny, kiedy wykazuje cechę cielesności i kiedy ejdetyk przypisuje mu byt obiektywny. Wernyhora zatem byłby halucynacją Gospodarza.

[9] Co oczywiście możliwe i gdzie indziej przez Wyspiańskiego artystycznie zrealizowane. Taką wizją, wyczarowaną przez nastrój zbiorowy, spinający w jedność duchową gromadkę spiskowców w parku Łazienkowskim, jest scena z Korą i Demeter w Nocy Listopadowej. Ale to też została ona tam odpowiednio zainscenizowana, czego w Weselu brak.

o tym poecie. Przyniesioną przez Kubę, podkowę złotą siwka Wernyhory waży w ręku i chowa trzeźwa Gospodyni. Złoty Róg na sznurze odbiera od Gospodarza Jasiek. W tym konsekwentnym uwydatnianiu przez poetę realności zjaw trzeba zatem widzieć świadomą intencję twórczą i intencję tę należy właściwie wyrozumieć. Z imaginacyjnego charakteru zjaw wyprowadzić się ona nie da.

Bo też inaczej poeta sobie począć nie mógł. Chciał dać przecież nie zwodną grę chińskich cieni, nie fantasmagorię zwiewną i czczą, ale dramat narodowy o wyraźnym i dojmującym konflikcie. Zjawy są konfliktu tego realnymi współczynnikami, właściwymi nawet „osobami dramatu", one pozwalają konfliktowi się unaocznić. Miałyżby być ułudą senną, majakami rozigranej swawolnej wyobraźni? Gdzież tedy konflikt? Czyż także złudnym majakiem? Gdzież istny tragizm tego wstrząsu sumienia narodowego, jakim bezsprzecznie jest Wesele? Przyjmując realną wagę problemu Wesela, musi się ją przyjąć i dla scenicznych protagonistów problemu: dla zjaw duchowej natury.

Zresztą powiedzmy na dobitkę: sama baza operacyjna komentatorów-imaginacjonistów nie jest tak mocna, jakby się na pozór zdawało. Wychodzą oni wszyscy z uwagi Wyspiańskiego, uczynionej w liście do Rydla z dn. 6. III. 1895 r. po oglądaniu na scenie Hanusi Hauptmanna:

„Co zaś do Haneli, ... to może sobie przypomnisz rozmowę naszą jedną z roku zeszłego, gdzie ci mówiłem, jaką byłoby rzeczą nową i niezmiernie pociągającą przedstawić imaginacje osób wprowadzonych jako główne figury i wykazać stosunek tych imaginacji do rzeczywistości..." [10]

Ustęp ten cytuje się we wszystkich komentarzach, przyjmując, że Wesele właśnie jest w dużym stopniu realizacją artystyczną tego dawnego pomysłu.

Nie można atoli przemilczać, że nie jest to bynajmniej wszystko, że pod koniec listu Wyspiański snuł jeszcze dalszy ciąg swych myśli na poruszony temat, myśli wybiegających w inne horyzonty i w inne wymiary. Występuje on tam mianowicie przeciwko tym, co mniemają, że „imaginacje" Hanusi to tylko złudy:

„powiadano, że deprymujące robi wrażenie sama już ostatnia scenka, gdy lekarz nad łóżkiem pochyla się i mówi do siostry Miło-

[10] Druk w Listach z teatru, Kraków 1924 z. 2, str. 38 n.

sierdzia: „umarła", co niby miało dowodzić, że z wizji Hanusi nic nie będzie, bo to tylko wizja, a potem ona w łóżku leży, więc nie poszła w niebo. Biedacy ci rozczarowani zapomnieli, że jest dusza i że dusza Hanusi jest wniebowzięta, a ciało oczywiście zostało na łóżku, już dawno umarłe. I cóż się tu dziwić, że autor wierzy w nieśmiertelność duszy..."

A zatem, jak widzimy, Wyspiański nie stawał bynajmniej na stanowisku, że owe uosobienia imaginacyjne miałyby być tylko materializacją tworów wyobraźni, którym w rzeczywistości nic nie odpowiada; przyjmował on owszem najwyraźniej, że mają zarazem odpowiednik w świecie nadprzyrodzonym. Ujmując ściśle i rzetelnie pogląd poety, tak a nie inaczej przyjąć musimy jego koncepcję „imaginacji" scenicznych: nie wyłącza ona, owszem ściśle implikuje element nadprzyrodzoności.

III.

Cóż tedy o charakterze zjaw aktu II może nam powiedzieć szczegółowa analiza tekstu Wesela?

Pierwsze, co się rzuca w oczy przy bliższym spojrzeniu na postaci fantastyczne dramatu, to wyraźna tradycyjność ich wyrazu. Poza Chochołem, który stanowi tu pozycję pod każdym względem osobną, pozostałe widma ukazują w ujęciu swym rysy do pewnego stopnia znane, w ten lub inny sposób przekazane przez przeszłość, nawiązują mianowicie do pewnych dawniejszych formacji literackich.

Podniesiono już, że Widmo, ukazujące się Marysi, przypomina poniekąd upiora z Lenory Bürgera czy z Ucieczki Mickiewicza. Przychodząc do swej niegdyś ukochanej, podobnie przypomina jej dawne zobowiązania miłosne, opowiada o swym domku-grobie i ujawnia swój trupi kształt.

Rodowód literacki w znacznie wyższym jeszcze stopniu posiada zjawa Hetmana. Jest ona, jak wiadomo, kontaminacją dwu postaci z Dziadów Mickiewicza: Widmu Złego Pana z II cz. duch Branickiego zawdzięcza asystujących mu stale katów — dręczycieli, upiorowi Doktora zaś z epilogu cz. III rodzaj kary, zasądzający się na przegarnianiu palącego złota piekielnego.

Już tutaj zwrócić należy uwagę, że te związki prowadzą do pokładów fantastyki romantycznej. W szczególności do Mickiewicza, oczywiście przedę wszystkim do Dziadów, „zawsze mało, — jak sam Wyspiański niewiele co przed tym powiedział — i nigdy zawiele czytywanych i rozumianych".

Zobaczymy niebawem, że związki to bynajmniej nie przypadkowe.

Jeżeli zaś o istotę wewnętrzną wszystkich zjaw tych chodzi, podkreślić trzeba w tekście dramatu szczegół, dość chętnie pomijany przez komentatorów-imaginacjonistów. Niewątpliwie: Chochoł zapowiada przybycie na wesele zjaw-imaginacji:

Co się komu w duszy gra,
Co kto w swoich widzi snach...

Nie należy wszelako zapominać, że zaproszenie gospodarzy wesela państwa młodych, podane było przez Poetę inaczej:

... zaproś gości,
tych, którym gdzie złe wciórności
dopiekają, — którym źle,
których bieda, Piekło dręczy,
których duch się strachem męczy
i do wyzwoleństwa się rwie.

To znaczy innymi słowy: zaproszenie sformułowane było w kategoriach demonologii chrześcijańskiej, przełamanej przez wierzenia ludowe: zapraszano duchy ludzi zmarłych, mianowicie piekielne, oraz czyśćcowe (czekające „wyzwoleństwa").

Ale zaproszenie miało ponadto objąć duchy innej jeszcze sfery wyobrażeń. Zaproście — mówiła Rachela —

wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,
pioruny, brzęczenia, śpiewy...

Tu znowu mamy do czynienia z innym pokładem wierzeniowym. Mowa jest o duchach elementarnych, w szczególności duchach ziemnych i powietrznych. One to bowiem są w demonologii ludowej upostaciowaniem uduchowionych aktów przyrody. Na miejscu będzie przypomnienie, że podobnie rozciągnięto zakres inkantacji i w Dziadach; i tam Guślarz wzywa na obrzęd duchy czyśćcowe ze wszystkich stron świata i z wszystkich żywiołów:

Czyli która w smole płonie,
Czyli marznie na dnie rzeczki,
Czyli dla dotkliwszej kary
W surowym wszczepiona drewnie,
Gdy ją w piecu gryzą żary,
I piszczy i płacze rzewnie...

Z duchów elementarnych na Dziady nie przybywa żaden. A na Wesele? Wskazać naocznie nie możemy, ale czy nie byłby tu dopuszczalny domysł? Sprzeczne interpretacje Cho-

choła czyby się nie dały skojarzyć i rozwiązać, gdyby przyjąć, że został on pomyślany właśnie jako duch elementarny, czy na poły elementarny, jakim jest występujący szeroko w demonologii ludowej Słowian, a także i w Polsce, t. zw. „bóg domowy", duch opiekuńczy domostwa. Nazywa się go w Polsce rozmaicie: ubożem, dziadem, a w niektórych stronach (na Białorusi) także chochlikiem, a nawet wprost chochołem.

Jest to duch życzliwy dba o pomyślność gospodarza rodu, w szczególności o dobry urodzaj, i jako taki odbiera ofiary: resztki potraw po wieczerzy, czy ostatnie kłosy po żniwach. Czci się go zwłaszcza przy zakładzinach nowego domu i zaprasza na wesela. W niektórych stronach Polski drużbowie robią jego wyobrażenie ze słomy w postaci bałwana czy chochoła, wprowadzają go do izby weselnej po oczepinach, tańczą z nim, po czym go umocowują na dachu. Przypadkowo obrażony i rozgniewany na gospodarza bóg domowy wyrządza rozmaite psoty, straszy domowników, ukazując się im w różnych postaciach. Cześć okazywana temu duchowi wiąże się z dawnymi wierzeniami w duchy przodków, które i po śmierci nie opuszczają domostw, stają się jakby chtonicznymi bóstwami opiekuńczymi.[11]

Zbieżności zachodzących między ludowymi wyobrażeniami o bogu domowym a postacią Chochoła w *Weselu* nie sposób nie dostrzec. Może więc nie są one przypadkowe, może poeta świadomie (podobnie jak zrobił to Słowacki w *Królu-Duchu*) zużytkował tutaj owe wyobrażenia, wyznaczając im w koncepcji dramatu odrębną, swoiście pomyślaną funkcję ideowo-artystyczną?

Nie upierając się przy domyśle, wróćmy do duchów ludzkich. Któż z nich tedy przybył na wesele?

Że przybyły duchy potępionych, nie mamy co do tego najmniejszych wątpliwości: Hetman z dwoma diabłami i Szela wyrwali się najoczywiściej zza wrót piekielnych. Co do innych, nie można już być tak całkowicie pewnym. Przeciwnie, z charakteru tych duchów, z napomknień tekstu wnosić wolno, że nie są to potępieńce: ani Rycerz (będący zresztą odbiciem witrażowej wizji Kazimierza Wielkiego), wzywający do duchowej wielkości, ani Stańczyk, nakazujący, by Świętości nie

[11] Zob. *Ponowa* 1922 nr. 4: A. Fischer, *Domowy.* Ze studiów nad demonologią słowiańską. To samo poprzednio krócej w Słowie Polskim. 1921 nr. 509.

szargać; Stańczyk sam — zapewne — „piekło wie gorsze, niż Dante", ale to jest „piekło żywe", męki narodu pogrążonego w sromocie. Ich realizacje sceniczne nie wykazują jakichś wpadających w oczy rysów infernalnych.

Najgorętszy spór rozgorzał ostatnio o charakter Wernyhory. Nic dziwnego. Jest to bowiem ze zjaw niewątpliwie najważniejsza, rzec można: właściwa „dramatis persona". Kiedy inne są jakby narzędziami do wydobycia na jaw istnego gruntu duszy głównych gości weselnych, do przygotowania nastroju, mają więc funkcję jakby pomocnicze, — zjawa Wernyhory wpływa zdecydowanie na dalszy bieg akcji, właściwie nawet biegiem tym kieruje. Bez Wernyhory cała druga połowa aktu III, nie ułożyłaby się tak, jak się układa. Narzuca się tedy coraz to na nowo pytanie: kim jest ostatecznie ta zjawa?

Interpretacjom dawniejszym, podającym ją za ducha dobrego, za posłańca dobrej wieści, przeciwstawili się gwałtownie dwaj dość niespodzianie dobrani szermierze,[12] mieniący ją zgodnie duchem piekielnym, jednym z wcieleń Chochoła-Szatana.

Argumenty? Jest ich kilka: O koncepcji Wernyhory, jako ducha piekielnego, napomykał mimochodem już Słowacki. W Weselu „widmem z Piekła" nazywa Wernyhorę Gospodyni, „prosta i poprostu myśląca kobieta", „zdrowy instynkt ludzkiego serca". Akcesoria jego przyjazdu i odjazdu są diabelskie: przyjeżdża wśród wichury, na koniu, co parska ogniem, znika zaś „jak każda siła zła i nieczysta na proste i mimowolne wyrzeczenie słów: „wszelki duch".

Niezbyt to wszystko jeszcze przekonywa. Napomknienia Słowackiego są wariantowe i niewiadomo napewno, czy Wyspiański je znał, a nawet znając, czy sąd taki podzielał. Gospodyni mówi o Wernyhorze na niewidziane, zaniepokojona niezwyczajnym podnieceniem męża. Niesamowitość Lirnikowego siwka podkreślona poprostu dla odznaczenia jego nadprzyrodzoności. Gospodarz woła: „wszelki duch"! ... kiedy Wernyhora już zniknął, wtedy dopiero rozpoznał on jego naturę; kiedy zaś w toku rozmowy zawołał: „Jezus, zmiłuj się nad nami!", nie przepłoszył bynajmniej ducha, jak podobne zawołanie Pana Młodego przepłoszyło było diabłów — czerńców w scenie z Hetmanem. Co więcej, Wernyhora sam w opo-

[12] A. Łada Cybulski, Z mroku jaśniejące słowo, Paryż 1931, i E. Kucharski, Wernyhora i Złoty Róg w Przegl. Współcz. 1932, IV 318—334.

wiadaniu bierze na usta imię Bogurodzicy, co diabłu trochę by nie przystało.

Jeden z szermierzy — komentatorów sięga poza tym do innej jeszcze zbrojowni. Usiłuje on zdyskredytować dyrektywy powstańcze Wernyhory i przedstawić je jako omamieńczy bełkot diabelski. Dawniej podobała się nawet krytykom ta rozmowa dwóch polonusów, przetykana zwrotami i hasłami uświęconymi w tradycyjnej frazeologii patriotycznej, podobał się język jej, „pleciony jak wzorzysty jakiś wianek w ronda staro cześnych uświadczeń.[13] Nowemu komentatorowi natomiast nie podoba się to ani trochę; owszem, wyraźnie go irytuje. Parę stron druku poświęcił, żeby zestawić wszystkie paralogizmy zleceń Wernyhory. Drobną tylko cząstkę tych interpretacyjnych natrząsań się krytyka można tu dla przykładu przytoczyć.

Krytyk nicuje po kolei „trzy zlecenia", przyniesione przez widuna Gospodarzowi. Ukończył właśnie operację nad pierwszymi dwoma. Zdaniem jego oba

„a więc i rozesłanie wici i zgromadzenie ludu mają to być tylko jakieś mistyczno-reżyserskie akty, wystarczające same sobie i nie pociągające jakichkolwiek następstw. Należy „wytężać słuch" poprostu po to, ażeby . . . słuch był wytężony. Oba bowiem zostają najspokojniej przekreślone i unicestwione przez zlecenie trzecie, najparadniejsze:

Leć kto pierwszy do Warszawy,
z chorągwią i hufcem sprawy,
z ryngrafem Bogarodzicy;
kto zwoła sejmowe stany,
kto na sejmie się pojawi
Sam!! w stolicy — ten nas zbawi!

„Więc tu sedno rzeczy! Nie Kraków i wawelski dwór, lecz Warszawa . . . Zbawi zatem Polskę nie słodki Wernyhora, nie archanioł i w ogóle nie to, ku czemu ma się wytężać słuch, ale jakiś mistyczny Leśćko narodowy, szybkonogi „kto-pierwszy". Ten opatrznościowy szybkobiegacz ma dokonać wyczynów równie absurdalnych, jak wszystkie „rozkazy-słowa" poprzednie. Oto ma gonić „kto-pierwszy" do Warszawy, a przybyć ma tam nie „pierwszy" t. j. sam, lecz z „hufcem sprawy". Ma zwołać (w roku pańskim 1900) takie „sejmowe stany", których jeszcze nikt wybrać nie mógł, które zatem nie istnieją. Ma następnie na tym sejmie nie-sejmie i w tej stolicy — nie-stolicy stanąć pierwszy i nie-pierwszy, bo — z hufcem i nie z hufcem, bo „sam w stolicy". [14]

[13] A. Potocki, Stanisław Wyspiański. 1902, str. 114.
[14] Przegl. Współcz. l. c. str. 329.

Po wysłuchaniu tego „rozkazu — słowa" mógłby według tego Gospodarz powiedzieć to, co Kordian rzekł Doktorowi — diabłu w szpitalu: „napełniłeś mi uszy oceanu szumem". Do takiej konkluzji doprowadziła krytyka — ironistę obrana tu metoda filologiczna ścisłej, sylogistycznej analizy tekstu W e s e l a.

Tę atoli szarżę krytyczną należy pochwycić i osadzić na miejscu tym konieczniej, że nie jest ona odosobniona. Inny także krytyk, i to nie byle jaki, autor pięknej monografii i paru osobnych studiów o Wyspiańskim, zastosował przygodnie do W e s e l a tę samą metodę persyflażu i to do tejże samej właśnie sceny. Nie idzie on wprawdzie tak daleko jak towarzysz, żeby miał nakazy Wernyhory za mamidła szatańskie; ma je tylko za podźwignięty z podświadomości Gospodarza wybieg szlacheckiego wygodnictwa. — Oto, — zdaniem jego —

„Gospodarz jest kwintesencją polskiej lekkomyślności, polskiego lenistwa. Życie by oddał za wolność Polski, ale pod warunkiem, by dopóki żyje nic u t r u d z a j ą c e g o dla tej wolności nie zrobił. Dlatego też w podświadomości swojej nie może sobie wyobrazić innego sposobu zbawienia Polski, jak tylko jakimś c u d e m, przez jakiegoś wernyhorycznego Archanioła, który za Polaków spełni to, co chłop pańszczyźniany spełniał za pana ..."[15]

Wernyhora jest więc według tego jakby emanacją lenistwa woli, a Złoty Róg to zwodniczy majak cudu, rzucony pokoleniu przez poetę ironistę. I ten krytyk więc nicuje złośliwie dyrektywy powstańcze Wernyhory, wyjaskrawiając ich logiczną nijakość i praktyczną absurdalność:

„Mają być rozesłane wici i ma się zgromadzić tyle luda, ile się go da skrzyknąć przez kilka nocnych godzin, więc powiedzmy: dziesięć, piętnaście wsi. Tak imponująca armia co ma robić? Właśnie nic nie robić, tylko czekać c u d u, przybycia Archanioła. Gdy cud już się stanie, wtedy te kilkaset chłopa galopem do Warszawy, i kto pierwszy zwoła sejmowe stany, kto pierwszy na sejmie się zjawi — i to s a m — ten nas zbawi. Dlaczego? Jakim sposobem? Nie tłumaczy Wernyhora. Będzie tak i koniec: łaskaw Pan Bóg na mazury. Oto koniec recepty".

W takim ujmowaniu sprawy — obojętne: na ponuro czy na wesoło, mieści się bardzo zasadnicze nieporozumienie. Geometrom wypadły z pomiaru cyfry absurdalne, a nie przyszło

[15] M y ś l N a r o d., 1932 nr. 52: A Grzymała-Siedlecki, K o ś c i u s z k o i W e r n y h o r a u W y s p i a ń s k i e g o.

im jakoś na myśl, że to może oni użyli absurdalnej miary. Dla należytego pojmowania dzieła należy sprawę tę bliżej oświetlić, nieporozumienie uchylić.

Obaj krytycy nicują wypowiedzi Wernyhory, bo zawiedli się na nich, szukając tam jasnych pojęć, ściśle i wyraźnie sformułowanych dyrektyw, któreby zapowiedzianej ruchawce powstańczej wytyczyły rzeczowy i fachowo obmyślany „ordre de bataille". Tymczasem trzeba to sobie jak najoczywiściej uprzytomnić, że Wyspiańskiemu w tym ustępie dramatu nie zależało na precyzji wskazań, ani w ogóle na jasności pojęć ani obrazów, zależało zaś nade wszystko na jasności, wyrazistości wzruszeń. Nie tylko w tym ustępie, — w całym dramacie.

Dowcipny wykpiś miałby bardzo ponętne zadanie, gdyby chciał odważnie spojrzeć na tekst całego Wesela ze swego stanowiska. Ileż tam kwestii nadających się znakomicie do naświetlenia humorystycznego, ile sprzeczności, paralogizmów, zabawnych katachrez (rąk „ubroczonych po pas", wymiarów „od stóp głów do nóżek") itp. Dostarczyłyby ich tyrady nie tylko Gospodarza czy Pana Młodego, ale i Dziennikarza i Poety i innych. Tylko, że te naoczne nielogiczności myślowe w niczym a niczym nie ujmują logice emocji. Może ją nawet wzmacniają.

W Weselu, zresztą nie tylko w Weselu, mamy u Wyspiańskiego do czynienia ze zjawiskiem stylistycznym ogólniejszej natury, zrozumiałym należycie na tle wielkich przemian stylu literackiego.

„Rysem charakterystycznym literatury grecko-łacińskiej — pisze M. Guyau — było, że malowała świat rzeczy, wywołując w nas jasne wrażenia słuchowe, a zwłaszcza wzrokowe. Opisy klasyczne są cudowne w oddaniu linii i formy. Przeciwnie, literatury orientalna i romantyczna zamiast brać pod uwagę wrażenia obiektywne, nastają na towarzyszące im wzruszenia wewnętrzne, starają się wywołać w nas to właśnie wzruszenie wewnętrzne. Zamiast więc opierać się na sensie intelektualnym świata widzianego, biorą swe obrazy równie dobrze z wrażeń dotykowych, węchowych, jak i z sensu wewnętrznego. Na tej drodze mogą wywoływać wrażenia o wiele bardziej ścisłe, choć mniej formalne. W ten sposób pisarz ukazuje nam zjawiska nie bezpośrednio, ale wywołując w nas to wzruszenie wewnętrzne, które towarzyszyło spostrzeżeniu zewnętrznemu". [16]

Otóż pod tym względem Wyspiański jest wierny technice romantycznej. Możnaby nawet powiedzieć, że dopiero on w całej pełni ją u nas zastosował i rozwinął. Skład zdań, tok

[16] M. Guyau, L'art au point de vue sociologique, 1909, str. 109.

okresów, sposób zestawiania elementów znaczeniowych obliczone są u niego nie tyle na jasne pojęcia, ile na wyraziste wzruszenia; poeta nie posługuje się tokiem dyskursywnym, nie ujmuje myśli w ścisłe łańcuchy wnioskowania, nie chce przekonywać, ale pragnie wywołać przede wszystkim potrzebny rezonans uczuciowy, ową „emocję wewnętrzną".

Jak to osiąga? W głównej mierze przez rozerwanie toku mowy, kształtu jej spoistości, urobionego w procesie myślenia pojęciowego. Stąd u niego te liczne nawroty słowne, te luźne napozór zestawienia słów bliskoznacznych, o pokrewnym ładunku uczuciowym, fragmentów zdań, między którymi wszelako nie widać odrazu bezpośredniej więzi logicznej, stąd dziwne osobliwości składni: wiązania zdań paralogiczne, nie według ich wynikliwości sylogistycznej, lecz przez jakieś spontaniczne skojarzenie emocjonalne;[17] obrazy powracają tam raz po razu jak motywy w kompozycji muzycznej, już przez swą częstotliwość poddając słuchaczowi nastrój, wytwarzając wrażenie jakby płynięcia zakrętami; stąd te zespoły znaczeniowe, jakby obrane z precyzyjności i wyrazistości konturów, ale raczej omglone, a przecież utrzymane w jednej tonacji, potrącające wciąż tę samą, potrzebną poecie nutę. Przy takim sciszeniu trybów aparatu myślowego tym wnikliwiej działa muzyka serca. Kto jej nie chwyta, kto poecie ma za złe taką instrumentację mowy, — z równą słusznością mógłby mu wziąć za złe, że w tok swych zdań wplata raz po razu słowa o końcówkach równobrzmiących z regularnością sprzeciwiającą się porządkowi zwyczajnej solidnej mowy.

Najlepiej będzie zobaczyć tę sprawę na przykładzie. Posłuchajmy Gospodarza, jak sobie chwali wieś:

a ot, takie złote żniwo,
złote pola, — pokoszone, —
wszystko błoto, — zadyszczone, —
sady ciche, — kwitną, rodzą,
jedne z drugich same wschodzą
złote żniwo, serce z miską;
nie trzeba szukać daleko,
kiedy było jakoś blisko . . .

[17] Nie ulega wątpliwości: mamy tu do czynienia z tym buntowniczym przestawieniem czynników konstrukcji stylistycznej, wyjęciem s ł o w a spod uświęconej w klasycyzmie suwerenności składni, wyzwoleniem go z rygorystycznego toku myślenia pojęciowego, a wydobyciem na plan pierwszy jego ładunku uczuciowego, — co wszystko niektórzy z krytyków francuskich (za K. Maurrasem) uważają za jeden z grzechów głównych romantyzmu.

Co to wszystko znaczy? Co znaczy to „żniwo", którego już niema, bo „pokoszone", co znaczą te pola „złote" i niezłote, bo „zadyszczone", te sady, które wschodzą „jedne z drugich", co to za cudaczna metaforyka: „serce z miską"? Jakżeż łatwo wziąć to na ząb humorysty i podworować sobie z tego zgiełku słów. Co znaczy ten natłok zegnanych razem szczegółów, każdy ten rys z osobna?

Zapewne: nic. Ale wszystko razem ma przecież znaczenie innego pozalogicznego rzędu zupełnie wyraźne, znaczy mianowicie: szczęście w cichym zakątku wiejskim, ukazane nie w jakimś kształcie formalnym, ale przez wewnętrzne odczucie. Zgarnięte razem wszystkie te niby przypadkowe i nie pospajane słowa obrazy, potrącając natłokiem naszą wyobraźnię w jednym kierunku, mają nam owo odczucie poddać i narzucić.

I w tym sensie ustęp jest jasny, mimo całego steku paralogizmów i szumu werbalistycznego, działa sugestywnie choć „indirectement en suscitant l'émotion interne qui accompagne la vision externe". Dopiero kiedy go weźmie filolog na stół operacyjny, kiedy przyłoży do niego miarę ciasnego sensu,[18] zacznie szukać porządku semazjologicznego, — wtedy — Boże ratuj!

Otóż za ten łokieć logiczny chwycili pochopnie obaj krytycy i unicestwili, wykpili realność programu powstańczego

[18] Zresztą i ta miara nie tak często zawodzi, jakby się zdawało. Trzeba tylko trochę dobrej woli.

Za szczyt „werbomańskiego paralogizmu" poczytuje krytyk to odezwanie się Wernyhory:

Patrzyłem się na lud ś w i ę t y,
jako upadał p r z e k l ę t y
p r z e k l e ń s t w a m i p o t ę p i o n y.

„Święty" — (dziwuje się krytyk) — „Przeklęty"? „Przekleństwami potępiony"? Co to jest? Albo ten Wernyhora coś „bryknął w zapale" jak powiada Fredro, albo też jest to jakiś taki duch, który zna nasze ludzkie słowa, ale zupełnie nie rozumie ich sensu, nie posiada naszych ludzkich pojęć" (P r z e g l. W s p ó ł c z. l. c. str. 327).

Kłopot krytyka wydaje się niepotrzebny: skrzyneczka otwiera się poprostu. Lud jest „święty", w myśl tych chłopomańskich wyobrażeń romantycznych, których Wernyhora jest u nas symbolem. Upadł, dając się pociągnąć do rzezi hajdamackiej; za zbrodnię tę więc był „przeklęty", „przekleństwami potępiony". Jego zasadniczej wartości („świętości") to wszelako jeszcze nie unicestwia; odzyska ją, odpokutowawszy zbrodnię. Święty Piotr pozostał świętym, choć się zaparł Chrystusa. Czy to nie jasne? Jeżeli zaś taki jest „szczyt" paralogizmów w W e s e l u, to może i zbocza nie są tak bardzo przepaściste?

Wernyhory. Zapewne, jest on mglisty, przyznajmy: mętny, daleko mu do precyzji, właściwej dobremu rozkazowi ze sztabu. Nie wskazał Wernyhora, z kim nawiązać łączność, gdzie wysłać patrole, gdzie szukać intendentury, nie powiedział też, według jakiej ordynacji ma być wybrany sejm warszawski, namącił z tymi „wiciami", — to wszystko prawda. Niemniej sens uczuciowy jego zawołania jest zupełnie jasny: Tak czy inaczej, w tyle czy tyle „chłopa", w każdym razie: jutro o świcie ma się zacząć, oto wreszcie wybije godzina „gnana tęsknotą lat". Powstanie obejmie Kraków, Warszawę, Polskę całą, moce niebieskie mu przychylne; trzeba więc stanąć na apel. O to jedynie chodzi w tej „wieści-słowie", a nie o takie czy owakie konkretne dyspozycje czy szanse. W iluż to chłopa zaczęło się w noc listopadową 1830, czy styczniową 1863 r.? Zaczęło się! I tę misję zapoczęcia, wezwania, zjawa Wernyhory spełnia całkowicie i dobrze. Nie masz słuchacza o szczerym i prostym odczuwaniu, któryby się mógł obronić wzruszeniu, bijącemu z tej sceny-zapowiedzi; dalibóg, jeśli słuchać będzie nie podmówiony, — nie stanie mu w drodze żadna „smuga humorystyczna", ani nie urazi ucha żaden chichot szatański.

Że taka jest w dramacie — dodatnia, a nie ujemna — rola Wernyhory, okaże się snadnie, gdy zobaczymy, jaka jej tam przypada funkcja w strukturze konfliktu dramatycznego. Powiedzmy bowiem tak: Gdyby nawet postać ta nie była dosyć wyraźnie postawiona przez autora, jeśliby rzeczywiście dopuszczała z równym uzasadnieniem dwie sprzeczne interpretacje, to i tak wybrać byśmy musieli tę, która lepiej przystaje do ogólnej konstrukcji dzieła, przy której rozpatrywana osoba dramatu wywiązać się może należycie z zadania, jakie jej przypada z układu całości.

Osią konstrukcyjną całego W e s e l a (a to jedno uchodzić może chyba za bezsporne!) jest przecież intencja satyryczno-krytyczna. Poeta odbył w tym utworze sąd nad pokoleniem sobie współczesnym, wydobył na jaw jego niegotowość, czczość, niemoc wewnętrzną i tę z palącym sarkazmem napiętnował. Wszystko jedno, kto tu jest pierwszym, a kto drugim podsądnym: inteligencja z miasta czy lud wiejski (bo i to bywało kwestią sporną), — faktem jest, że kiedy nadeszła „godzina wołana", kiedy przed tamtymi ludźmi stanęło obce-

sem zadanie narodowe najważniejsze,[19] oni zawiedli. Tę właśnie ujawnioną w potrzebie nicość woli, to niedorośnięcie do obowiązku, smaga dramaturg świszczącym biczem gniewnej ironii.

Jest zatem sprawą oczywistą, że chcąc, by sąd ten miał w sobie wielki patos sprawiedliwości, należało dać dramatowi taką konstrukcję, w której owa potrzeba, ów obowiązek byłyby potrzebą i obowiązkiem serio, t. zn. w której ów rozkaz do powstania przychodziłby rzeczywiście z wyroków Opatrzności. Gdyby bowiem wywodzić się miał z mamideł szatańskich, — cóżby to był za sędzia, któryby piętnował wyrokiem potępienia tych, co w ten czy inny sposób oporni się okazali wobec igraszek Piekła! Dowiedliby przecież przez to samo, że nie zmarniał w nich mimo wszystko instynkt moralny, który ich ratuje z „łowczych obieży" szatana.

Jeżeli zatem weźmiemy pod uwagę wzgląd na celowość struktury dramatycznej, — a to jest przecież w danym wypadku wzgląd najistotniejszy, — nie może ulegać żadnej wątpliwości, że rola Wernyhory w W e s e l u nie jest, nie może być negatywna, że Lirnik był posłem wieści dobrej, był zwiastunem powstania, a bynajmniej nie mamidłem Złego Ducha.

Tę przydługą nieco rehabilitację Wernyhory zamkniemy przytoczeniem jednej jeszcze, nie najpośledniejszej racji.

Naszkicowana wyżej koncepcja Wernyhory — zwiastuna nie jest u Wyspiańskiego odosobniona, znajduje potwierdzenie i gdzie indziej. Jeszcze przed opisaniem W e s e l a wyobraźnia poety zajęta była postacią Lirnika. W cyklu witraży wawelskich on to miał zapełniać jedno okno. Z zachowanych szkiców widać, że artysta zamierzał nadać mu rysy bynajmniej nie Złego ducha, ale — własnego ojca.

[19] Daćby także raz wreszcie spokój gadkom o rzekomym „cudzie" wyzwolenia w W e s e l u, o Złotym Rogu, jako o „amulecie zbawiającym Polskę", o symbolu wygodnictwa, lenistwa polskiego itd. Wszystko to bałamutne wmówienia.

Złoty Róg w intencji poety nie miał przynieść wolności, nie miał nikogo zbawiać, nic za nikogo odrabiać, — miał dać znak „rozpoczęcia" wybuchu powstania, miał „spotężnić Ducha". Chłopi stawiają się „z kosami, z różną bronią, poubierani do drogi" przecież nie na wyprawę po posady w wolnej Polsce, ale aby się bić, nadstawić głowę, może zginąć. Polska nie miała im przyjść za darmo, przez magiczny amulet, „bez utrudzenia".

Nie uzasadniony motywacją, a więc w pewnym znaczeniu „cudowny", jest jedynie sam moment w y b u c h u, ale taki był poecie potrzebny.

Więcej od szkiców malarskich może nam o koncepcji Wernyhory powiedzieć pierwszy rzut osobnego rapsodu poetyckiego, poświęconego tej postaci.[20] Pochodzi on z wiosny 1900 r., jest o kilka miesięcy od W e s e l a wcześniejszy. Można powiedzieć, że obie wersje postaci powstały z tej samej magmy twórczej. Widać stąd, że rola Lirnika miała być w poemacie zupełnie analogiczna do tej, jaka jest w dramacie.

Poeta w rapsodzie wychodzi z legendy o śpiących rycerzach. Duch Wernyhory czując, że martwota niewoli objęła jego „lud wszystek", udaje się na wawelski dwór, do katedry, bierze na się płaszcz delię „króla Stanisława" (?) i budzi „śpiące wojewody i rycerze, hetmany i króle". Budzi tymże hasłem: czas wstać:

Widziałem, jako są w uwięzi dusze
i zakrzyknąłem trzykroć: „Więzy skruszę!"

Rozkaz-słowo i tu jest wyraźny: Oto nadszedł moment powstania z niewoli, czas do walki:

— Hej, sen wasz, długi sen skończony,
hej koń mój, rumak biały u brony
czeka i jak wichr mię szalony
poniesie.
— Hej, wy tu śpiący monarchowie,
hej, wiara, hej, mieczowi panowie:
czas powołać wielkie pogotowie
powstańcze.
— Za oręże, do zbroje, do korda,
na koń, hej, do walki, hej, korda,
na bój!

W tym nadchodzącym powstaniu jemu, duchowi Wernyhory, przypadło wodzostwo, on powiedzie:

i uczynię z was skrzące księżyce,
że z mem słońcem związecie swe Losy,
wirujący około mej dusze.

Cała ta koncepcja Wernyhory, budzącego dusze z drętwoty i zwołującego na wielkie pogotowie powstańcze, została z rapsodu najwierniej przeniesiona do W e s e l a. Te dwa utwory stanowią, pod tym względem wyraźnie „pendant"; rozumiemy teraz, dlaczego to Wernyhora rankiem miał przyjechać nie z Ukrainy, ale „od krakowskiego gościńca". Jest teraz sprawą najoczywistszą, że zawołanie jego ani tu ani tam nie miało być zwodniczym majakiem, było natomiast głosem powinności

[20] St. Wyspiański, D z i e ł a, VII 125 n.

narodowej, rozbrzmiewającym znienacka wśród tych, co się „znudzili w mieście" i co się „narodowo bałamucą", nad którymi się rozciąga czar martwoty. Nie ulega też najmniejszej wątpliwości, że „rozpoczęcie" nie dokonało się w noc weselną nie dlatego, że hasło było mamidłem, tylko że zawiedli powołani.[21]

W ten sposób możemy teraz stwierdzić generalnie, że w II akcie *Wesela* przesuwają się przez scenę duchy złe i dobre, obok piekielnych także czyśćcowe i niebieskie. Zjawiają się nie jako złudne majaki; ukazując się osobom wybranym według jakiegoś (jakby powiedział Towiański) „nieprzestępnego prawa harmonii", będąc zatem do pewnego stopnia ich jakby odbiciem, mają przecież w tej konstrukcji dramatycznej z woli poety jakąś realność wyższego rzędu.

Sprawa jest zatem jasna i nie zostawia wątpliwości. W założeniu *Wesela* mieści się pojęcie stosunku integralnego między światem a zaświatem, między przyrodzonością a nadprzyrodzonością. Między sferami tymi niemasz dla poety smugi cienia, przenikają się one wzajemnie i jednoczą; siły nadprzyrodzone, rzeczywistość wyższego rzędu, świat duchów, wplatają się nierozdzielnie w rzeczywistość powszednią, w potoczne życie człowieka. Nakaz władnego zaklęcia, czy jakiejś chwili osobliwej, sprowadza je wnet w krąg widzialności. Światy oba związane są węzłem niemal organicznym w jedno wspólne duchów obcowanie. Wiara w duchów obcowanie leży też u podwalin struktury dramatycznej *Wesela*.

Realizując ją dramatycznie poeta, jeżeli nawet wychodził z dawnego pomysłu „imaginacji", nie brał ich przecież za czcze przywidzenia; uwydatniał w nich pewien odpowiednik nad-

[21] Nie można się odjąć wrażeniu, że w tym zawziętym, uporczywym wykoszlawianiu sensu *Wesela*, czego wyrazem opaczne interpretacje Chochoła, Wernyhory czy Złotego Rogu, że w głuchej na tym punkcie nieustępliwości pewnego zastępu krytyków wyraża się mimowolny wybieg instynktu samozachowawczego, odruch obronny ze strony inteligenckiej formacji psychicznej, zaatakowanej od czoła przez Wyspiańskiego. *Wesele* jest sądem nad tą formacją, nad jej wewnętrzną niemocą i zamyka się wyrokiem bezwzględnie surowym.

Krytycy na różne sposoby usiłują rzecz tak przedstawić, żeby wyrokowi odebrać siłę potępienia. Stąd te próby przerzucania winy za klęskę nocy weselnej na czynniki zewnętrzne, poza ludzkie: na Chochoła martwicę, na Wernyhora — szatana. Oto rzekomo odpowiedzialni winowajcy. Swe uwagi o *Weselu* zatytułował niegdyś Lack: „O *hipokryzji*". Takby właściwie należało zatytułować uwagi o recepcji *Wesela* przez krytykę polską.

przyrodzony, realny o tyle, o ile realną jest dusza nieśmiertelna. W ten sposób koncepcja jego z dziedziny naturalistycznego psychologizmu wkraczała odrazu w sferę zjawisk religijnych.

Godne wreszcie i to uwagi, że wchodząc w tę sferę posłużył się poeta w jej ujmowaniu pewnymi rysami tradycyjnymi, przejętymi — jak się już rzekło — z literatury romantycznej, i — jak jeszcze zaznaczyć trzeba — z wierzeń ludowych.

Racheli wyznającej, że gdy szła przez sad, przewinęła się jej wpoprzek drogi jakaś duchowa zjawa, odpowiada Poeta: „to są ludowe baśnie". Jakoż znamy z wierzeń ludowych opowieści o duchach, co tłumem otaczają chaty ludzkie, unoszą się ponad polami, nie mogąc ich wypuścić z opieki. To są duchy ojców, które zanim odlecą ostatecznie w zaświaty, krążą koło dziedziny za życia umiłowanej. Wierzenie to dostarczyło tematu J. Jedliczowi do pięknego cyklu lirycznego, a J. Rembowskiemu do przejmującej wizji malarskiej. Wyspiański również najwyraźniej je znał.

Tym bardziej więc zasługuje na uwagę, że i gdzie indziej, n. p. w podkreślaniu i uwydatnianiu realności zjaw, posługiwał się autor *Wesela* sposobem zasłyszanym z klechd, tradycyjnym, mającym za sobą sankcję wieków. Zgodnie z wiarą ludu duchy zjawiają się dopiero po północy, nikną zaś przed pianiem kurów. Pamiętamy też, że w dramacie zjawy duchowe na świadectwo przejścia zostawiają pewne znaki materialne: Wernyhora zgubioną podkowę, Stańczyk kaduceus. Autor zużytkował i tutaj wyobrażenia ludu, który w podobny sposób ilustruje realność widm duchowych. Przychodzący z zaświata duch wypala np. znak dłoni na stole, widomy ślad bytności. Opowiada się i o innych znakach. Zapisał Goszczyński z ust góralki opowieść o duchu pokutującym parobka, który śmiałym dziewczętom wyjawił przyczynę swej pokuty, prosił o odprawienie mszy na jego intencję, a na świadectwo przed innymi ludźmi dał im rutę ze swego kapelusza.[22] Przykładów podobnych wierzeń dostarcza wiele nasz folklor.

Nie jest sprawą obojętną, że Wyspiański dotknąwszy się w *Weselu* tajemnic świata duchowego, ujętego w myśl wyobrażeń chrześcijańskich, przy ich formowaniu artystycznym sięgał także w głębokie złoża prastarych wierzeń ludowych.

[22] S. Goszczyński, *Pisma*, III 54.

IV.

Wreszcie na zakończenie sprawa, powiedzmy odrazu, — trochę drażliwa. Możnaby się mianowicie zapytać: Czy wprowadzając ze świata nadprzyrodzonego, pojętego po katolicku, zjawy duchowe do swego utworu, poeta w świat ten wierzył, czy też stylizował duchy owe, jako umowne „zjawy sztuki", jako znaki — symbole wyjęte z podręcznej rekwizytorni artystycznej?

Tylko czy pytanie takie ma być wogóle dopuszczalne? Czy jest potrzebne? Słyszeliśmy już, że są tacy, którzy w sposób jak najbardziej kategoryczny odpowiadają tu: nie. W stosunku do tego rodzaju zjawisk — twierdzą — obchodzić nas może tylko jedno: stopień ekspresji. Wszystko inne będzie niepotrzebnym wścibstwem.

„Nic nikomu nie przyjdzie z tego, że wierzy w taką lub inną rzeczywistość zjaw w dziele sztuki, o ile znaczenie, jakie im artysta nadał, nie przeniknie do duszy odbiorcy, o ile nie wywoła w niej wzruszeń, skojarzeń, wstrząsów umysłowych, moralnych i uczuciowych, którymi zjawy owe naelektryzował twórca". [23]

Że sprawa atoli nie jest tak prosta, jakby się oburzonemu mentorowi zdawało, uzna każdy, kto zważy, że krytykę oprócz dzieła sztuki obchodzi niekiedy także psychologia twórczości, dla tej zaś nie jest obojętne zagadnienie, z jakich to źródeł i jaką drogą, poprzez jakie instancje psychiczne wnika w dzieło literackie jego treściowe tworzywo. Ale i w dziele wziętym samo w sobie nieobojętny jest dla nas stopień jego szczerej bezpośredniości, a więc problem, czy rodzi się ono ze swobodnej gry wyobraźni, czy też przenika przez pokłady osobistych przeżyć duchowych twórcy. Odbija się to przecież na jakości stopu, a w konsekwencji — na czystości dźwięku.

Toczył się swego czasu na podobny temat spór między krytykami Mickiewicza: Czy autor *Dziadów* wierzył w świat duchowy, wprowadzony tak szeroko w dramat, czy też miał go tylko za dekorację, przyjętą przez naśladownictwo poezji ludowej. Pozytywista Chmielowski był przekonany, że poeta „nie wierzył w zabobony, a przecież chciał przejąć czytelnika tego rodzaju wiarą". Z tego zaś wysnuł krytyk zaraz zastrzeżenia natury estetycznej: jego zdaniem cudowność w *Dziadach* jest „pustą dekoracją", ma znaczenie „konwencjonalne", „obraża rozum" i drażni swoją „zabobonnością", jednym słowem:

[23] *Myśl Narodowa*, 1932, nr. 54.

psuje wartość artystyczną utworu. Trzeba było dopiero przypomnieć, jak przyrodzoną i głęboką cechą psychiki Mickiewicza była żywa, mistyczna religijność, żeby honor artystyczny Dziadów jako tako podeprzeć.[24] Nie są to zatem sprawy tak całkowicie „pozaestetyczne". Nie będzie więc może przestępstwem, jeżeli nimi i w wypadku Wesela przez chwilę się zajmiemy.

Gdyby przyjąć, że Wyspiański kształtował obchodzący nas tu zastęp zjaw nadprzyrodzonych na gruncie jakiegoś osobistego przeżycia, to i wtedy nie należałoby kwestii upraszczać, może ona bowiem występować wcale skomplikowanie. Żywa wiara poety w zaświat może się np. sformować doraźnie i być współczynną w akcie twórczym nawet na gruncie religijnej obojętności, sposobem pewnego jakby rozdwojenia osobowości. Twórca przeżywa swą wizję artystyczną w toku tworzenia tak silnie, że reperkusje mogą ujawnić się w innej dziedzinie duszy, właśnie np. zaznaczyć się w systemie wierzeń. Stosowny wypadek wspomina Guyau, mówiąc o rozdwajaniu się osobowości u artystów genialnych:

„Wypadki takiego rozdwojenia bywają spowodowane wolą samego twórcy, to prawda, niemniej mogą zachodzić tak całkowicie, że artysta sam staje się igraszką gry sztuki. Świadkiem Weber, który pisząc Freyschütza, był przeświadczony, że widzi przed sobą dźwigającego się diabła, choć w rzeczywistości on to całkowicie wywiódł go ze swej osobowości... Trafiają się dusze nawiedzane, jak stare domostwa, przez mary, które ich zbyt długo strzegły." [25]

Czy w wypadku Wyspiańskiego mamy do czynienia z takim tylko przeżyciem nadprzyrodzoności, które się uzasadnia li intensywnością aktu twórczego?

Nie umielibyśmy na to pytanie dać wystarczającej odpowiedzi, gdyby nie ten klucz, jakiego do własnej swej problematyki dramatycznej dostarczył Wyspiański w studium o Hamlecie. Przynosi ono w dziedzinie nas tu obchodzącej rozwiązania niejednokrotnie całkowicie niespodziane.

Cytowany tu już poprzednio obrońca czystych „zjaw sztuki" zaryzykował apodyktyczne stwierdzenie:

„Pamięci Szekspira nie zamęczamy zapytaniami o jego stosunek do światów fantazji z powodu Makbeta, Burzy, Hamleta, Snu nocy letniej". [26]

[24] Zob. u J. Tretiaka, Młodość Mickiewicza II 200 n.
[25] M. Guyau, o. c. str. 30.
[26] Myśl Narodowa, 1932 nr 54.

Czyż doprawdy nie zamęczamy? Owszem, gdyby lepiej poszukać, okazałoby się, że był taki, co „zamęczał", i to nie byle kto: właśnie Wyspiański. Sprawie stosunku autora Hamleta do świata nadprzyrodzonego, sprawie traktowania przezeń zjaw duchowych poświęcił Wyspiański w swych rozważaniach stosunkowo dużo miejsca. Co więcej, tym właśnie zagadnieniem posłużył się jako kluczem, pragnąc rozwiązać pewne wewnętrzne inkongruencje dramatu. Przy tej sposobności, rzecz jasna, zaznaczył on także najwyraźniej własne swe stanowisko.

Hamlet, zdaniem Wyspiańskiego, stanowi jakby punkt węzłowy w procesie formowania się postawy religijnej Szekspira. Przystępując do przetworzenia starego dramatu (Kyda) o Hamlecie, przejął zeń Szekspir postać Ducha, choć w realność zjawy takiej nie wierzył. Dlaczego Hamlet tak często w ciągu dramatu lekceważy Ducha ojca?

„Dziwi to, gdy czyta się Hamleta.
Lekceważył go Szekspir, nie mogąc w niego uwierzyć...
To co mu przyniosła tradycja teatru, uznawał za piękne, widział w tym piękno, ale nie mógł w to wierzyć"...

Aparatem zjaw fantastycznych posługiwał się według tego Szekspir w dwojakim znaczeniu: Albo — jak w Makbecie — brał je za mścicielki zbrodni, jakby Erynie, „duchy i zjawiska, (co) ze ZŁEGO biorą początek i są karą, grozą, postrachem", albo też, — jak później w Burzy, — miał je właśnie za „zjawy sztuki", zaczerpnięte z podręcznej rekwizytorni wyobraźni, za „dekoracje i przyozdoby". „Za każdym razem — żeby się posłużyć słowami W. Borowego — duchy, pierwiastki nadzwyczajne, mają dla Szekspira znaczenie techniczno-teatralne, wywołują odpowiedni nastrój, nie wpływają wszakże na bieg głównych wypadków tragicznych."[27]

W duchy, któreby przenikały w ten świat z wyższych kręgów nadprzyrodzoności, kierowały jego sprawami i przynosiły „prawdę światów innych", — Szekspir nie wierzył.

Ciasnotę tej niewiary Szekspira uwydatnia Wyspiański, posługując się ironicznym zapytaniem Gustawa z IV cz. Dziadów.

„Więc żadnych niema duchów? Ten świat jest bez duszy?"

Otóż właśnie w czasie pisania Hamleta Szekspir tę niewiarę swoją powściągnął, a wiarę „dziwną sobie", jeżeli nie

[27] Rok Polski 1917 z. 4: W. Borowy, Tragizm szekspirowski w świetle nowszej krytyki angielskiej, str. 80.

całkowicie sam w sobie zdobył, to przynajmniej poza sobą uszanował. Jak się to stało? To właśnie żywo obchodzi Wyspiańskiego:

„Jaka była siła, która kazała Szekspirowi pisać scenę z duchem według tradycji starego teatru? Jaka była siła, która porwała Szekspira w tej scenie z duchem i wyjawiła mu wszystko, że musiał wierzyć?

To nie rozum ani inteligencja dawała mu tę siłę.

Co to było? Co parło go ku tej scenie i nie pozwoliło usunąć? Co to znaczyło?

Co to znaczyło, że Szekspir mimo niewiary musiał tę rolę, dziwną sobie, ze starego dramatu pochodzącą uszanować? Że przy wystawieniu dramatu, kiedy już dramat w r. 1602 ukończył i na scenę oddał, — że sam Szekspir grał znowu właśnie tę rolę DUCHA?

Oto w r. 1601 umarł ojciec Szekspira.

I skoro napisana była scena z duchem, jako wyraz tęsknoty i chęć rozmowy z ojcem, — skoro to, co w niej było, szło z tej strasznej prawdy, — to już tego przewalczyć nie można i to pozostać musiało.

Co więcej, teraz sam Szekspir będzie tę rolę nadal grywał i sam, on sam, wbrew sobie — mówił w tej scenie PRAWDĘ ŚWIATÓW INNYCH." [28]

Oto jak zapatrywał się sam Wyspiański na problem bezpośredniego przeżycia u dramaturga, posługującego się aparatem cudowności. Realność doznanego osobiście wzruszenia, wstrząs obudzenia w sobie bezpośredniej chęci przebicia się poza zasłonę życia zagrobowego, — kładzie za fundamentalny warunek artystycznego osiągnięcia, za tajemnicę wstrząsającego wrażenia szczerości.

Dość by tego jednego stwierdzenia, by w studium o Hamlecie widzieć autorytatywny komentarz do obchodzącego nas tutaj problemu z Wesela. Ale studium przynosi coś więcej i coś ważniejszego jeszcze: Bezpośrednią wypowiedź poety, dotyczącą jego własnej wiary w nieustające na ziemi duchów obcowanie, wstawkę poetycką, ujawniającą, jaki był jego osobisty stosunek do zaświata:

„Jak przejść tę nagłą zaporę, granicę,
jak sięgnąć za tę zasłonę?
Czyli uczuciem, tęsknotą i żalem,
odzyskać, co raz stracone?
zyskać na jedną chwilę?

[28]. St. Wyspiański. Dzieła, VIII 98.

Wiarą, pragnieniem, wolą i wołaniem
wywołać — w grozie i sile!
Przemocą duszy, przysięgą, poddaniem,
SZTUKĄ — na jedną chwilę?
Ci co dopiero wczoraj z nami byli,
co w tajemnice zaświata patrzyli
porówno z nami, — gdy wczoraj przepadło
i dzień dzisiejszy bieg swój rozpoczyna, —
całunem śmierci dziś są upowici
i wiedzą wszystko to, co nam tajemne.
Dziś pamięć o nich śle nam dziwne wici,
we drgnieniu rzeczy martwych upomina:
Naraz przed świtem coś zatrzęsie szybą,
dźwięk lotny dzwoni, wstrząsając powietrze;
naraz wieczorem nad domostw kolibą
głosy i mowa przelecą we wietrze; —
naraz trzask nagły stołu albo sprzętu
myśl ścina w biegu, jak grom bieg okrętu.
I naraz koło najbliższych przesuwa
pamięć: — czy serce zgonu nie przeczuwa?
Ptak oto w okno skrzydłami zastuka,
wefrunie w izbę, — przysiądzie, — i bada . . . .
Jestli to duch, co wbiegł, i żąda, szuka
i pojawieniem swym o rzeczach gada?
Czyli to wszystko myśl i myśli sztuka
na jedną chwilę, — za chwilę przepada? [29]

Wyznanie poety jasne. Widać z niego, że jako człowiek nowożytny nie jest on oczywiście w stanie przenieść się całkowicie w naiwną prostotę wierzeń ludowych, że podlega chwiejbie niepewności. Niemniej dusza jego o strukturze wyraźnie religijnej trwa w tym samym klimacie wiary, ulega tej samej, co lud wierzący atmosferze lęku, a zarazem tym samym nieuciszonym porywom ku tajemnicy zaświatów. Ten sam wreszcie żywi w sobie bezpośredni związek uczuciowy z duszami tych swoich bliskich, co już przeszli przez wrota śmierci. Otóż stwierdzić należy wyraźnie: w tym samym klimacie powstawało Wesele.

Na chwilę wróćmy jeszcze do wywodów o Hamlecie. Podkreśla Wyspiański, że przeżycie metafizyczne Szekspira w związku ze śmiercią ojca nie było na tyle silne, żeby jego ustrój duchowy nakłonić ku całkowitej przemianie religijnej. Użyczyło Hamletowi ognia żywej wiary, ale nic więcej.

[29] Tamże.

Szekspir doznał olśnienia wiarą na chwilę, przywiedziony do tego rozpędem tworzenia artystycznego.

„Piękno Szekspira porwało i dało mu wiarę.
Za tym pójść dalej nie chciał."

Według tego mielibyśmy tu coś w rodzaju wypadku Webera.

Sądził zaś Wyspiański, że nie tylko Szekspir, ale w ogóle cała literatura angielska, ni żadna inna, nie doszła do całkowitego oparcia się na fundamencie wiary w realność świata duchowego. Stanie się to udziałem dopiero polskiej poezji romantycznej, Mickiewicza przede wszystkim.

„Gdzież jest ten naród, gdzie duch taki znalazłby wiarę i był zrozumiany? Gdzie znalazłby wiarę Duch, którego Szekspir dopiero ze śmiercią swojego ojca poczynał rozumieć, i nie już dla samego Piękna i Tradycji, ale dla uczucia własnego szanować poczynał?

Gdzie znalazłby wiarę ów Król — Duch, — który synowi zbrodnię złoczyńców wykrywa i objawia, — który syna wierzącego w cień drogi, ojca biorący podobieństwo i rysy, przysięgą wiąże i z uczuciem zemsty na zawsze skuwa?...

. . . .

Ten Duch przychodzi do wiary i siły swojej gdzie indziej.
Tam, gdzie powstaną Dziady.
I tam ten Duch do władzy swojej przyjdzie". [30]

W ten sposób zamknął się krąg myśli poety. Już w r. 1895 w liście do Rydla stwierdzał:

Jakaż to dla mnie rzecz dziwna, że taki utwór jak Hauptmannowska Hanele wyszedł właśnie... z Niemiec, gdzie on jest... wyjątkowy, podczas kiedy u nas podkład jest właśnie taki litosny w usposobieniu prawie każdego, i skłonności ku temu dążących bardzo wiele... Hanelą dyszy cała nasza literatura: Lenartowicz w Zachwyceniu już dosięga, Konopnicka i Deotyma wierszowaną poezją swoich dusz nieraz widziały „zachwycone" takie rzeczy... I skąd się wzięło, że trzeba było obcego, aby nam rzecz naszą zanucił? [31]

Po latach do tegoż stwierdzenia nawraca: Zdaniem Wyspiańskiego, literatura polska, jak żadna inna, przepojona jest pierwiastkiem wiary w nadprzyrodzoność, wiary w bezpośrednie splatanie się zaświata ze światem. Dziady są tu oczywiście szczytem, ale szczytem w szerokim łańcuchu górskim.

Otóż i Wesele pod tym względem to krew z krwi, kość z kości całego naszego piśmiennictwa.

Styczeń-luty 1941.

[30] Tamże, str. 142 n.
[31] Listy z teatru, l. c., str. 39.

Roman Ingarden

O DZIELE ARCHITEKTURY

(Dokończenie)

III. Jedność konstrukcyjna dzieła architektury.

Sprawa jest trudna. I nie spodziewam się, by te uwagi, które tu na ten temat podam, dawały zadowalające rozwiązanie. Ale może stworzą pierwsze kroki w tym kierunku. Zamiast jednak mówić o przedmiocie realnym, stanowiącym podstawę bytową dzieła sztuki architektonicznej, mówmy lepiej o samym dziele.

Po pierwsze wydaje się, że dzieło to nie może być nigdy przypadkowym konglomeratem, zlepkiem kształtów, akurat w pewnym przedmiocie występujących. Musi ono w swym kształcie przestrzennym i we właściwościach konstrukcyjnych umożliwiających rozmieszczenie brył i ich kształtów odznaczać się pewną wewnętrzną i jakościową jednością.

Przypuśćmy np., że utworzyliśmy stertę ławek, stołów i stołków, zrzuconych „bezładnie" na siebie i powiązaliśmy je z sobą, tak że sterta się nie rozpada, tylko jakiś czas trwa i nawet ostaje się różnym wpływom zewnętrznym. Gdybyśmy mieli wątpliwości, czy tego rodzaju sterta wielu odrębnych rzeczy byłaby już jednym przedmiotem, to moglibyśmy utworzyć odlew gipsowy tej sterty. Byłby on już z pewnością jedną rzeczą, która posiadałaby jednolitą, ciągłą powierzchnię, jakkolwiek bardzo skomplikowaną. Gdybyśmy przy spostrzeganiu tego odlewu chcieli przejść do postawy estetycznej, to może by nam się to nawet udało, może mielibyśmy ze szczególnym przedmiotem intencjonalnym do czynienia, który, być może, nie byłby pozbawiony wszelkich momentów estetycznie walentnych. Ale czy o przestrzennym kształcie tego odlewu możnaby powiedzieć, że on stanowi dzieło architektoniczne, a przynajmniej jego czynnik konstytutywny?

Napewno nie. I to nie tylko dlatego, że kształt odlewu nie posiadałby na ogół żadnych jakości estetycznie walentnych.

Bo mogłoby się ostatecznie tak zdarzyć, żeby uzyskany na tej drodze kształt przestrzenny był akurat np. chaotyczny, komiczny, groteskowy itp. lub też przeciwnie np. „lekki", „zgrabny" itp. Istotny powód leży gdzieindziej, a mianowicie w tym, że kształt ten przedstawiałby się wyraźnie jako „zlepek" nie wiążących się z sobą kształtów, a jedynie „sztucznie" lub „przypadkowo" z sobą sczepionych, albo też byłby dla nas zupełnie „niezrozumiały". I to „niezrozumiały" nie tylko w tym obojętnym tu dla nas znaczeniu, że nie umielibyśmy powiedzieć, jakiego rodzaju przedmiot miałby taki dziwny kształt, lecz w tym, że poszczególne części lub momenty jego nie tworzyłyby żadnej przejrzyście uporządkowanej, wedle jakiejś jednej zasady kompozycyjnej zbudowanej całości przestrzennej, która by je wszystkie jednolicie „obejmowała", w której one dawałyby się pojąć jako jej człony. Ażebyśmy mieli z dziełem architektury do czynienia, kształt przestrzenny w nim ucieleśniony musi być taki, żeby zasada jego budowy była w nim widoczna, żeby narzucało się nam przy percepcji w sposób naoczny, iż poszczególne części całości przynależą do siebie, że się nawzajem — przede wszystkim kształtowo-przestrzennie — uzupełniają, co więcej, że się nawzajem domagają, że brak którejkolwiek z nich wytwarza nie tylko możliwość „upadku", zawalenia się budowli, ale co więcej pewien szczególny widomy chiatus w dziele. Mówiono nieraz — jak już wspomniałem — o „wewnętrznej logice" dzieła architektonicznego. Słowo „logika" napewno się tu prosi, choć byłoby to nadużywanie jego normalnego sensu, gdybyśmy w sposób nieprzenośny chcieli go tu zastosować. Ale, jeżeli się go tu w ogóle używa przenośnie z wszelkimi zastrzeżeniami, to z pewnością nie z innego powodu, jak w poczuciu tej szczególnej wewnętrznej jedności jakościowej, owego zwartego przynależenia do siebie kształtów, związanych z sobą w jeden „logiczny" twór.

W tej ogólności, w jakiej tę sprawę tu rozważam, jest niezmiernie trudno określić bliżej jedność, o którą mi tu chodzi. Ale rozważanie poszczególnych stylów architektonicznych, którego tu nie mogę przeprowadzać — mogłoby nam pod tym względem dostarczyć wartościowych wskazówek. Style tę wskazują nam zarazem, że „logika" dzieła architektonicznego, „logika" jego konstrukcji i wypływającego z niej uporządkowania przynależnych do siebie kształtów przestrzennych, może być jeszcze bardzo rozmaita. Istnieje wiele różnych ty-

p ó w uporządkowań kształtów przestrzennych i typów kształtów elementarnych, z których dadzą się budować całości nadrzędne, mimo swej nadrzędności właśnie zwarte w sobie, odznaczające się jednością jakościową. Te różne typy uporządkowań i „motywów" architektonicznych — podobnie, jak typy „motywów" muzycznych — nie dadzą się ustawić w jeden szereg, ani poddać stopniowemu estetycznemu wartościowaniu. Różnią się one j a k o ś c i o w o między sobą. I dlatego to mówię wyżej o „jakościowej" jedności całości dzieła architektonicznego, jakkolwiek przyznać trzeba, że słowo „jakościowy" tu stosunkowo nie wiele wyjaśnia.

Dopiero tam, gdzie występuje ta „wewnętrzna logika", owa jakościowa j e d n o ś ć k s z t a ł t u p r z e s t r z e n n e g o i k o n s t r u k c y j n y c h w ł a ś c i w o ś c i, możemy mieć z dziełem architektonicznym do czynienia. Ale i to jeszcze nie wystarcza. Można abstrahować narazie od tego, że jeżeli mamy mieć do czynienia z dziełem s z t u k i, to w tej całości zestrojonego z wielu członów kształtu przestrzennego muszą się pojawiać jakości estetycznie walentne. Ale trzeba bez względu na to przed tym zdać sobie sprawę że wewnętrzna zwartość, owa j e d n o ś ć j a k o ś c i o w a, która występuje w dziele architektonicznym, j e s t c a ł k i e m s w o i s t e g o t y p u. I że dopóki choćby w przybliżeniu nie uświadomimy sobie, na czym ten typ polega, dopóty dalecy jesteśmy od zrozumienia architektury jako swoistej odmiany sztuki. By to zrozumienie uzyskać, dobrze będzie przede wszystkim zrobić pewne odgraniczenie tego, co architektoniczne, od tworów, które także wykazują pewną szczególną zwartość i „logikę" wewnętrznej budowy, a mimo to nie są tworami „architektonicznymi". Mianowicie, gdy mówimy o owej szczególnej jakościowej jedności dzieła architektonicznego, to nasuwa się myśl, żeby je uważać za twór „organiczny". Organizmy zwierzęce (a w pewnej mierze także roślinne) odznaczają się w swej wewnętrznej budowie także pewnego rodzaju zwartością, „logicznym" wzajemnym uzupełnianiem się części, wzajemnym ich domaganiem się itp. Jednakże ta myśl właśnie sprowadza nas na manowce. Dzieło architektury n i e j e s t t w o r e m „ o r g a n i c z n y m ", a jego zwartość wewnętrzna jest całkiem inna i inne są składniki jego budowy.

Istnieje szereg punktów, co do których zachodzi głęboka różnica między tworem organicznym, a nieorganicznym, posiadającym nawet tak wewnętrznie zwartą konstrukcję, jak dzieło architektoniczne. Pierwszy z nich, to ten, że organizm

jako szczególnego rodzaju ciało nie da się właściwie pojąć bez uwzględnienia funkcyj życiowych przezeń spełnianych i że funkcje te są hierarchicznie uporządkowane. O tego rodzaju funkcjach nie można naturalnie mówić przy dziele architektury. Mówi się wprawdzie, że poszczególne części gmachu spełniają taką lub inną „funkcję" w jego całości.

Rozstrzygnięcie tej sprawy utrudnia okoliczność, że dotychczas nie wyjaśniono w sposób zadawalający generalnej istoty organizmu. To też to, co powiem tutaj, będzie jako uzasadnienie właśnie wygłoszonego twierdzenia zapewne niewystarczające, ale trzeba tę sprawę omówić gdyż bardzo często rozważa się pod tym aspektem dzieła sztuki, a w szczególności dzieła architektury.

Ma się jednak wtedy na oku jedynie rolę czy przeznaczenie użytkowe poszczególnych części realnego budynku, albo też rolę (znaczenie), jaką pewien człon dzieła architektonicznego „odgrywa" w jego całości. To posiadanie roli lub znaczenia nie jest naturalnie żadną czynnością, ani procesem, jakie zachodzą w organizmie. W przeciwieństwie do realnego budynku nie dzieją się w dziele architektury żadne procesy. Z tego punktu widzenia jest ono w ogóle poza-czasowe. Nie przeczy temu wcale, że z innego punktu widzenia należy ono do czasu historycznego, w jakim powstało, będąc wyrazem epoki historycznej, która je zrodziła, i przemijając w pewnej mierze wraz z epokami historycznymi, które mają jeszcze zrozumienie dla jego struktury artystycznej. Ale jest to całkiem nowy aspekt dzieła i jego istnienia, który zupełnie nie jest zależny od faktu, że w jego obrębie *realiter* nic się nie dzieje — jak „dzieje się" np. w dziele muzycznym. Z tego też punktu widzenia wydaje się ono — jak to już nieraz podkreślano — tworem czysto przestrzennym, w przeciwstawieniu do tzw. „czasowych" dzieł sztuki i w przeciwieństwie do organizmów żywych, które w szczególnie ścisły sposób są związane z czasem.

Ale nawet, gdy rozważamy organizm nie w jego funkcjach i procesach, a jedynie jako pewien szczególny zespół narządów i części, to i wówczas uderza nas specjalna hierarchia między jego częściami, a w szczególności istnienie w organizmach zwierzęcych narządu centralnego (układu ośrodków nerwowo-mózgowych, *resp.* układu gruczołów wewnętrznej sekrecji). Mimo wzajemnych zależności między różnymi częściami organizmu ten narząd centralny, taki lub inny, jest czyn-

nikiem ostatecznie kierowniczym w całości organizmu. Niczego takiego nie można znaleźć w dziele architektury. Zapewne, istnieje w jego obrębie także pewnego rodzaju hierarchia w tym sensie, że niektóre jego części wydają się z artystycznego punktu widzenia podrzędne czy pochodne, inne natomiast spełniają w rozmieszczeniu części w całości dzieła w efektach, jakie one wywołują, rolę główną. Np. nawa „główna" w katedrze gotyckiej masą swą stanowi główny składnik dzieła, dookoła którego grupują się nawy boczne, przedsionek, prezbiterium itd. Podobnie np. kopuła w bazylice św. Piotra w Rzymie góruje nad całością, stanowi jej dominantę itp. Istnienie jednak w dziele architektonicznym takich „głównych" i podrzędnych członów całości nie da się utożsamić z rolą narządu centralnego w organizmie zwierzęcym, jakkolwiek stanowi ono pewnego rodzaju *analogon* do struktury właściwej organizmowi.

Także inne punkty nie pozwalają utożsamić obu struktur ze sobą. W organizmie nie ma żadnych części absolutnie wydzielonych. Mimo pewnych odgraniczeń czy osłon istniejących między poszczególnymi narządami (organami), istnieje nieustanny wpływ jednych na drugie i odwrotnie: nieustanne krążenie krwi, niosącej na sobie zarówno odżywcze i życiodajne czynniki (jak tlen), jak i trujące i zabójcze, pociąga za sobą wzajemną współzależność organizmu od siebie i wywołuje (m. i. dzięki działaniu hormonów) zmiany w sposobie ich funkcjonowania, które ze swej strony wywierają wpływ na stan danej części ciała. O niczym podobnym nie ma mowy w dziele architektonicznym. Części jego są ściśle zewnętrzne względem siebie, choć zarazem nie są odgraniczone od siebie błonami, jak serce jest oddzielone od płuc, płuca od narządu trawienia itp. Wprawdzie znów zachodzi pewnego rodzaju *analogon* do stanu rzeczy, jaki w tym względzie zachodzi w organizmie, ale i to *analogon* kryje za sobą zasadnicze przeciwieństwo. Mianowicie poszczególne części (człony) dzieła architektonicznego współwystępując w całości wzajemnie się jakościowo modyfikują — to właśnie umożliwia jakościową jedność, wewnętrzną zwartość dzieła. Umieszczenie jednej ciężkiej bryły obok drugiej w pewnym położeniu sprawia, że one np. kontrastują ze sobą i nabywają odpowiednich, jakościowo się na nich zaznaczających cech względnych. Przestawienie „tych samych" mas w przestrzeni sprawiłoby, iż one wprawdzie pozostałyby „te same„ w swym bezwzględnym, czysto „obiektywnym" kształcie, ale mimo to

zmieniłyby się ich różne pochodne własności względne, które przy percepcji dzieła pojawiają się na nich jako jakości szczególnego rodzaju. Ale nie tylko te względne momenty, charakteryzujące poszczególne części, występują w dziele architektury jako następstwo współistnienia pewnych mas w pewnym porządku przestrzennym obok siebie. Pojawiają się nadto pewne całkiem nowe, nadrzędne, całość dzieła obejmujące charaktery — np. harmonii lub dysharmonii, spokoju lub niepokoju, równowagi lub nierównowagi, fenomenalnej lekkości lub ciężkości, zawiłości lub przejrzystości budowy itd. Stanowią one ze swej strony jeden z przejawów owej jakościowej zwartości dzieła architektonicznego, o której poprzednio mówiłem i równocześnie zacierają w pewnej mierze możliwą odrębność i części dzieła. Jeżeli dzieło architektoniczne weźmiemy w całej pełni jego momentów jakościowych, podrzędnych i nadrzędnych, w całej skomplikowanej tkance z wzajemnych uwarunkowań, płynących jakości względnych poszczególnych członów dzieła, to nie można z całości dzieła usunąć żadnej jego części, nie wywołując tym samym daleko idących zmian jakościowych w częściach pozostałych, jakkolwiek one nie zostałyby przez to naruszone w swoich czysto geometrycznych własnościach. Ale ten wzajemny „wpływ" części na siebie, to ich bliższe dookreślanie się jakościowe dzięki ich współwystępowaniu w całości jednego i tego samego dzieła ani nie świadczy o nieistnieniu poszczególnych (nie wydzielonych i tym samym potencjalnych) części dzieła, ani też nie da się utożsamić ze wzajemnym wpływaniem na siebie poszczególnych organów jednego i tego samego organizmu, jakkolwiek jak zaznaczyłem stanowi pewne *analogon* do tego, na co natrafiamy w organizmie. To ostatnie bowiem nie ogranicza się tylko do wywołania przez jedną część organizmu w pozostałych częściach zmian polegających na pojawieniu się cech względnych. Polega ono przede wszystkim na wywoływaniu realnych zmian w danej części organizmu: np. naczynia serca efektywnie się rozszerzają lub zwężają w zależności od ilości adrenaliny w krwi, wydzielanej przez nadnercze; ścianki naczyń stają się bardziej sztywne lub wiotkie zależnie od stanu odżywienia, od ogólnego stanu starości organizmu itp. O czymś takim nie ma i nie może być mowy w dziele architektury, poprostu dlatego, że w nim się w ogóle nic efektywnie nie dzieje.

Wszystkie zjawiska wzajemnego bliższego określania się jakościowego, występowania pochodnych jakości nadrzędnych,

obejmujących całość dzieła itp. są w dziele architektury radykalnie *statyczne*, w przeciwstawieniu do *dynamicznego wzajemnego wpływania na siebie* części organizmu. O pojawieniu się swoistych zjawisk dynamicznych, o ekspresji dynamicznej można mówić dopiero wówczas, gdy mamy do czynienia nie z samym dziełem architektury, lecz z przedmiotem estetycznym, kształtującym się *in concreto* przy estetycznym bezpośrednim obcowaniu z dziełem architektury, a więc jego konkretyzacją estetyczną. Do tego jeszcze powrócę.

Istnieje jednak jeszcze jeden *istotny* punkt różnicy między organizmem, a architektonicznym dziełem sztuki. Mianowicie *kształty*, które pojawiają się w architekturze, są *zasadniczo odmienne* od tych, które pojawiają się w organizmach znanych nam dotychczas. Są one mianowicie konkretyzacjami *regularnych abstrakcyjnych tworów geometrycznych*, tak dobranych, żeby ich rozmieszczenie przy ich występowaniu w realnych *ciężkich masach* jako przestrzenna kwalifikacja tych mas *zachowywało prawa statyki ciężkich ciał sztywnych*. Natomiast takiej regularności kształtów brył nie spotykamy nigdy w organizmach: nie geometria z jej prawidłowo ukształtowanymi płaszczyznami, wielościanami, kulami itd. panuje w przyrodzie organicznej. Tutaj mimo wszelkich zjawisk np. symetrii, która pojawia się w świecie organicznym, zasadą jest raczej szczególna *nieregularność*, nieustanne odchylenia od kształtów abstrakcyjnej geometrii. Przy tym mimo zachowania pewnego ogólnego typu (np. kształtu liścia dębu lub np. kształtu ucha człowieczego) nie tylko „te same" części organizmu u różnych indywiduów bardzo różnią się między sobą kształtem, ale i analogiczne części jednego i tego samego organizmu (np. poszczególne liście tego samego dębu) odbiegają w rozmaity sposób w szczegółach od siebie. W architekturze, o ile się w ogóle zdarza, to jest to raczej wyjątkiem, który odczuwamy jako pewien brak — nawet tam, gdzie — jak np. w architekturze gotyckiej — (np. inaczej uformowana jedna wieża niż druga, odmienne kapitele kolumn itd.), pojawia się nie tyle w ogólnym ukształtowaniu mas, co *w zdobnictwie* architektonicznym, w rzeźbie dekoracyjnej, włączającej się w całość dzieła. Tam też pojawiają się często formy zapożyczone ze świata organicznego. I w tym wypadku może najlepiej kontrastuje z sobą to, co jest z ducha architektury: konkretyzacja kształtów geometrycznych, a co z ducha

rzeźby, sztuki przedstawiającej. Właśnie fakt zmian, jakim w ramach dzieła architektonicznego ulegają formy (kształty) organiczne,[1] w nim zastosowane, świadczy najlepiej, że jesteśmy świadkami nie zasadniczego pokrewieństwa, lecz podstawowego przeciwieństwa między architekturą, a formami ściśle organicznymi. Wiadomo np., że stosowanie kolumny w dziele architektonicznym jest pierwotnie przeniesieniem kształtu organicznego pnia do architektury. Ale zarazem jesteśmy odrazu świadkami tego, jak nieregularny kształt pnia w kolumnie — że tak powiem — idealizuje się, nabiera regularności, dostosowuje się do form czystej geometrii (przy uwzględnieniu praw statyki). Nikt nie buduje „krzywych" kolumn, jak krzywe są pnie, ani też kolumn o tak zmiennej i nieregularnej powierzchni, jak te, które są normą wśród pni drzewnych. Co więcej, w kolumnach pojawiają się — zdobnicze w swej istocie — szczegóły kształtów, obce zupełnie światu roślinnemu, np. regularne żłobkowania itp., dochodzi do całego zjawiska „stylizacji", nie mówiąc już o ustalonym porządku kapiteli, baz itd.

Obok „idealizacji", „regularności" kształtów pojawia się w dziele architektury ich powtarzanie się i ujednostajnienie: wszystkie kolumny np. doryckiej świątyni są takie same, a zarazem rozmieszczone w równych, wedle pewnych stosunków liczbowych ustalonych odstępach, natomiast każde drzewo w lesie, nawet jednorodnym, np. świerkowym, ma inny pień, każde z nich pod tym względem stanowi odmienne i w gruncie rzeczy niepowtarzalne indywiduum, a rozmieszczenie ich w całości lasu wydaje się zupełnie przypadkowe, nie poddane żadnemu jednolitemu planowi, żadnemu liczbowo określonemu prawu. To samo uderza, gdy porównamy uporządkowanie części dzieła architektonicznego, np. katedry gotyckiej z rozmieszczeniem np. części i narządów w ciele człowieka, przynajmniej, gdy je makroskopowo rozważamy (ale i katedra gotycka jest tu rozważana makroskopowo, budowa drobinowa należy do realnego budynku, stanowiącego realną podstawę bytową dzieła architektonicznego, a nie samo dzieło). Architektura człowieka jest możliwa tylko dzięki odkryciu przez niego geometrii tworów trójwymiarowych, geometrii jako pewnego działu komponowanej rozumowo, a jednak ostatecznie z intuicyj przestrzeni zrodzonej ma-

[1] Zwrócił na to uwagę A. Riegl.

tematyki.[2] Nic pod tym względem nie byłoby bardziej pouczające, jak porównanie dzieł architektonicznych ludzkich z budowlami zwierzęcymi, z kopcami termitów czy mrówek: regularność, racjonalność rozplanowania, symetria itd. jednych i dowolność, nieregularność, pewnego rodzaju „chaotyczność" drugich, mimo zachowania „celowości" budowy w obu wypadkach uderza w oczy. Być może, że jako kontrargument można by przytoczyć nasze miasta w ich nieregularnym rozplanowaniu i wielorodności nieharmonizowanych ze sobą budynków — i zestawić je z „miastami" mrówek czy termitów. Zestawienie to z pewnością się nasuwa, ale nie należy zapominać, że ta właśnie nieregularność rozplanowania naszych miast zachodzi tylko w pewnej mierze i występuje tylko tam, gdzie miasto powstawało w ciągu wieków w sposób przypadkowy, czy pozbawiony jednolitego kierownictwa, a dostosowywało się w swym rozwoju do przypadkowości naturalnej konfiguracji terenu. Gdzie tylko takie kierownictwo istniało, tam też pojawia się odrazu jednolity, geometrycznie uporządkowany plan miasta, z ducha architektonicznego zrodzony. Jak nowoczesna architektura dąży do architektonicznego skomponowania każdej komórki, z której gmach się składa, a więc poszczególnych wnętrz, i posuwa się tu aż do architektonicznego skomponowania i uporządkowania „mebli", „urządzenia" — jak się znamiennie wyrażamy — i nadania im samym kształtów takich, iżby poszczególne sprzęty mogły odgrywać architektonicznie sensowną rolę w całości danego wnętrza, tak samo ten sam duch architektury opanowuje i całości wyższego rzędu: poszczególne ulice, place, całe osiedla, miasta lub ich dzielnice, i stara się je tak samo jednolicie komponować, jak poszczególne budynki. Gdzie tej racjonalnej geometryzacji, dostosowanej do zastanych warunków przyrody — statyki mas, konfiguracji terenu itd. — brak, tam zaraz pojawia się nieregularność i przypadkowość, właściwa czy to sposobowi istnienia przyrody martwej, czy też poddana swoistemu porządkowi i hierarchii funkcyj organicznych. Tam też opuszczamy teren architektury i jej możliwości artystycznych.

Ale nie należy przypuszczać, że ustrój kształtu dzieła architektury jest — że się tak wyrażę — czystą geometrią, zastoso-

[2] To też odnoszę wrażenie, że w błędzie jest Worringer, głosząc, że t. zw. „abstrakcja" jest charakterystyczna tylko dla niektórych stylów sztuki, resp. architektury. W architekturze występuje ona wszędzie, choć może nie zawsze z tą samą siłą.

waną jedynie do mas ciężkich i sztywnych. Dobór tworów geometrycznych jest bowiem w dziele architektury ograniczony jeszcze innymi względami, które odgrywają istotną rolę przy konstrukcji dzieła: z jednej strony jest to wzgląd na przeznaczenie użytkowe budynku, który stanowi podstawę bytową danego dzieła sztuki architektonicznej, z drugiej wzgląd na jego artystyczność, na to właśnie, że jest, względnie „ma być" dziełem sztuki. Wreszcie: dzieło architektury jest zawsze wytworem pewnej twórczej psychiki, indywidualnej czy zbiorowej, i wskutek tego nieuchronnie nosi na sobie pewne ślady smaku i upodobań swego twórcy, a w związku z tym może zawierać pod różnymi swymi względami momenty wyrażające psychikę twórcy.

W przeciwstawieniu do innych dzieł sztuki nie ma takich dzieł architektury, które byłyby, jeżeli tak można powiedzieć, „czystym" dziełem sztuki, nie związanym w istotny sposób z użytkowym sensem budynku, który ma do takich lub innych celów „służyć". Jest ono (przynajmniej w praktyce) zawsze komponowane, czy to jako dom mieszkalny, czy jako świątynia, czy jako jakiś „gmach publiczny" — np. pałac parlamentu, uniwersytet, bank, fabryka itp. — i to jego przeznaczenie określa bliżej przede wszystkim jego „rzut poziomy", a więc ukształtowanie i rozmieszczenie wnętrz, ale także i rozmiary, wysokość, ilość pięter itd. Wszystko to domaga się podporządkowania całego „planu" dzieła pod pewną nadrzędną kierowniczą „ideę" dzieła. „Plan" jest tylko pewnym „rozwinięciem" tej idei, jej konkretnym ukształtowaniem, mniej lub więcej konsekwentnym, jednolitym, „logicznym". Dobór i rozmieszczenie wnętrz i łączących je (lub jeżeli kto woli: oddzielających je) murów wyznacza ze swej strony pewne możliwości co do ukształtowania zewnętrznego kształtu całości dzieła: owego doboru konkretyzacyj kształtów geometrycznych, dostosowanych do wymogów praw statyki. Ale to wyznaczenie możliwości jeszcze nie jest jednoznacznym wyznaczeniem zewnętrznego kształtu budowli: pozostawione są zawsze pewne granice swobody, w obrębie której możliwe są takie lub inne — od woli artysty zależne — rozstrzygnięcia co do ostatecznego ukształtowania doboru kształtów zewnętrznych. W ten sposób przeznaczenie użytkowe budynku modyfikuje czysto geometryczno-statyczną konstrukcję dzieła: wpływa na dostosowanie jej do wymogów wyznaczonych przez rozmieszczenie wnętrz, ale nie rozstrzyga o niej. To zabiera głos

wzgląd na artystyczną kompozycję dzieła pozostawiony woli artysty, który w dziele swym pragnie ucieleśnić takie lub inne jakości estetycznie walentne, zarówno w samym kształcie brył, jak i w wyznaczonych przez nią wyglądach.

Swoboda artysty przy kształtowaniu zarówno rzutu poziomego, jak i różnego rodzaju „przekrojów", jak wreszcie przy konstruowaniu zewnętrznego ukształtowania i rozmieszczenia brył może iść jednak, albo w tym kierunku, że konkretyzacja kształtów geometrycznych „harmonizuje" z konfiguracją „planu" budynku od „wewnątrz" komponowanego, albo też, że zachowując niezbędne wymogi ukształtowania wnętrza, idzie poza tym zupełnie luzem, wprowadzając nie tylko dobór mas, jak się wyrażamy, „niezwiązany" z sensem użytkowym budynku, ale nadto wprowadzając przy ich pomocy jakości estetycznie walentne w całość dzieła, pojawiające się czy to w sferze kształtu bryły dzieła, czy też w wyznaczonych przez nią wyglądach, które charakterem swym ogólnym lub też poszczególnymi jakościami są obce lub co gorzej całkiem niezharmonizowane z wyznaczoną przez sens użytkowy konstrukcją dzieła. Wówczas dzieło pozbawione jest wewnętrznej jednolitości, zwartości wyższego rzędu. Albo też przeciwnie: przy wykorzystaniu całej swobody twórczej artysty zarówno czysto geometryczno-statyczne ukształtowanie dzieła „od zewnątrz" „wynika" z konstrukcji określonej przez sens użytkowy budowli i jest warunkowane przez dobór jakości estetycznowalentnych, jak i te jakości ukonkretyzowane w dziele współgrają harmonijnie z wszystkimi pozostałymi czynnikami dzieła, a nawet nie tylko współgrają, ale nawet są takie, o jakie niejako geometryczno-konstrukcyjna strona dzieła się prosi. I tak samo też ma się rzecz z jakościami, które wyrażają psychikę twórcy dzieła: ta psychika w tych jakościach się przejawiająca, (choć oczywiście w stosunku do dzieła transcendentna), jak i te same jakości „wyrażające", dostrajają się do całości dzieła, tworzą z pozostałymi jego czynnikami zharmonizowaną jednolitą całość.

Dzieło architektoniczne stanowi zawsze pewnego rodzaju *wypadkową* wszystkich wymienionych czynników i względów, ale, będąc nią, może zarazem być w różnym stopniu tworem jednolitym, zharmonizowanym lub też takim, w którym te poszczególne czynniki i względy idą mniej lub więcej *luzem* obok siebie, a nawet się rozchodzą i prowadzą do pewnych niezgodności i dysharmonii. Jeden typ możliwych

niezgodności zostaje w praktyce — że się tak wyrażę — automatycznie wykluczony: mianowicie niezgodności między prawami geometrycznymi a prawami statyki ciężkich ciał sztywnych.[3] Dzieje się to po prostu przez to, że gdy przy zachodzeniu takich niezgodności, faktycznie próbujemy zbudować odpowiedni realny budynek, to on się po prostu wali. Ale w ramach zgodności tych dwu szeregów praw: geometrycznych i statyki ciał sztywnych, są jeszcze możliwe różne rozwiązania problematów architektonicznych, które się nasuwają z uwagi na harmoniczno-jakościowe zestrojenie z sobą wszystkich pozostałych czynników konstrukcji dzieła architektonicznego. Stopień i sposób, w jakim udaje się uzyskać to zestrojenie, jeżeli nawet nie rozstrzyga o istnieniu dzieła architektury, to w każdym razie określa jego wartość artystyczną. Im większy brak zestroju i uzgodnienia wszystkich czynników, tym mniejsza wartość dzieła architektonicznego. Ideałem byłoby, iżby konstrukcja dzieła sztuki architektonicznej dawała przy założeniu pewnego doboru wymogów użytkowych danego budynku i doboru jakości estetycznie walentnych i wyrazowych jak największe zestrojenie, względnie uzgodnienie tych wszystkich czynników. I tu docieramy do sedna sprawy: architektoniczność dzieła sztuki — jeżeli tak można powiedzieć — polega nie tylko na tym, że występują w nim wszystkie wymienione wyżej czynniki dzieła, ale przede wszystkim na jednolitości zestrojenia ich wszystkich z sobą, na tej wewnętrznej logice dzieła. Prawdziwie architektoniczne dzieło sztuki stanowi jakby szczegółowe rozwiązanie pewnego układu równań o oznaczonej ilości zmiennych, tak iż wszelkie szczegóły kształtów danego dzieła jakby wynikały[4] z doboru tych zmiennych i z równań, które ustalają ich wzajemne ustosunkowanie. Jeżeli dzieło zawiera w sobie szczegóły, które świadczą o tym, że pomiędzy wyżej

[3] Przy tym i rodzaj „materiału" budowlanego odgrywa tu znaczną rolę z uwagi na ciężar gatunkowy i wytrzymałość (nośność), np. czy materiałem ma być kamień takich lub innych właściwości, czy cegła, czy drzewo, czy żelazo-beton itp. To też, jak wiadomo, w zależności od materiału są możliwe inne kształty i konstrukcje dzieła architektury i także inne jego estetyczne walory.

[4] Trzeba jednak pamiętać, że jest to szczególnego rodzaju „wynikami" — jakościowe, jeżeli tak można powiedzieć, a więc takie, którego nie uzyskuje się przez proste „wyliczenie", „rachunek". To też mowa o owych „równaniach" jest w pewnej mierze przenośna.

wskazanymi względami brak koordynacji, że względy estetyczne, w szczególności zdobnicze, dekoracyjne itp. idą luzem wobec względów czy to czysto geometrycznych czy geometryczno-statycznych, czy wreszcie nie liczą się ze względami użytkowego przeznaczenia budynku, na tle którego ma się ujawniać dane dzieło sztuki, że, co więcej, występują w dziele jakieś szczegóły zbędne, nie wymagane przez — przenośnie mówiąc — ów dobór równań o ustalonych zmiennych, wówczas dzieło architektoniczne jest w swej architektonice wadliwe, bez względu na to, jakieby jeszcze innego rodzaju walory — np. malarskie, techniczno-użytecznościowe itp. — mogło w sobie zawierać. Tak rzecz się np. ma, gdy dekoracja ścian, np. polichromia, nie wiąże się w jednolitą całość z kształtem geometrycznym, jeżeli nie służy do tego celu, żeby w wyglądach wzrokowych kształt ten był tym wyraziściej i precyzyjniej dany, lecz conajmniej odwraca uwagę widza od kształtu, lub co więcej, przeszkadza jego wyraźnemu ujawnieniu się — np. w kaplicy sykstyńskiej obrazy Michała Anioła. To samo dotyczy pewnych szczegółów zdobnictwa rzeźbiarskiego, które odgrywa taką rolę np. w baroku, a którego obfitość i przeładowanie uniemożliwia wyraźne prezentowanie się mas w ich wyrazistym kształcie geometrycznym. Z punktu widzenia konstrukcji architektonicznej dzieła występuje pewna dowolność, która być może jest charakterystyczna dla danego stylu, a zarazem stanowi ewentualnie jeden ze szczegółów czynników wyrazowych dzieł tego stylu, ale zarazem jest zaburzeniem koniecznej architektonicznej logiki dzieła. W dobrym gotyku to zdobnictwo rzeźbiarskie, jakże w sobie bogate i pełne wyrazu, jest zarazem zawsze podporządkowane wymogom konstrukcji mas, jej wewnętrznej logice. Nie wszystkie style rozumiały tę wewnętrzną logikę, potrzebę wewnętrznej konieczności w zestrojeniu wymienionych czynników całości dzieła, ale to właśnie znaczy, że nie wszystkie style architektoniczne były w ścisłym tego słowa znaczeniu architektonicznymi, lecz że przeważały w nich czynniki poza-architektoniczne, malarskie, rzeźbiarskie lub — jeżeli tak można powiedzieć — literackie. Pewnego rodzaju odrodzenie, jakie dokonało się w architekturze europejskiej wieku XX-go polega — o ile się nie mylę — właśnie na tym, że zrozumiano istotę dzieła architektonicznego w tej wewnętrznej logice zestrojenia wszystkich czynników wchodzących w rachubę przy konstruowaniu dzieła, a zarazem hierarchię jednych nad drugimi. Trzeba bowiem zdać sobie jeszcze sprawę, że

przy współwystępowaniu w dziele architektonicznym wszystkich wyłuszczonych czynników konstrukcyjnych najdonioślejszym z nich jest układ kształtów geometrycznych, uzgodnionych z prawami statyki mas sztywnych i sensem użytkowym budynku. Wszystkie inne czynniki całości dzieła stanowią konstrukcyjnie momenty pochodne, z owego układu kształtów geometrycznych wynikające, podporządkowane wymogom płynącym z tego układu, jakkolwiek mogą one odgrywać w percepcji estetycznej dzieła nieraz rolę główną. Jest to pewien fakt, występujący w „dobrych" dziełach architektonicznych, ale zarazem i pewien ideał pewna norma pozytywnej wartości artystycznej dzieł tego typu.

Przewaga czynnika geometryczno-statycznego w dziele architektonicznym w całym zestroju jego czynników, jak też i to, że ten zestrój ma w idealnym wypadku pewną swoistą wewnętrzną konieczność, logikę, trudną do odgadnięcia i wymagającą właśnie inwencji twórczej,[5] sprawia, że architektoniczne dzieło sztuki jest z pośród wszystkich dzieł sztuki tworem najbardziej rozumowym, a zarazem — zawierając w sobie momenty estetycznie walentne i wyrazowe — tworem ucieleśniającym w sobie wyraz emocjonalno-pożądaniowych czynników duszy człowieka. Architektura jest — obok muzyki — sztuką może najbardziej ludzką, właśnie w oddawaniu pełni duszy człowieka i przewagi w niej czynnika logicznej konstrukcji ściśle związanych z sobą momentów jakościowych i emocjonalnych. Odzwierciedla ona człowieka nie przez odtwarzanie jego indywidualnych losów i treści jego przeżyć — jak to czyni literatura, rzeźba, a w znacznej mierze i malarstwo —, lecz podobnie, jak to czyni muzyka, przez wyrażanie jego zasadniczej struktury psychicznej i jego sposobu cielesnego życia, jego władz duchowych zarówno konstrukcyjno-umysłowych, jak i percepcyjno-estetycznych. Czyni to w pewnej mierze także — właśnie przez strukturalno-kompozycyjne, stylowe właściwości swych dzieł — literatura, rzeźba i malarstwo. Ale w tych sztukach czynnik odtwórczy, czynnik świata przedstawionego, odtwarzający człowieka tylko przez

[5] Trudną właśnie dlatego, że jest to logika nie czystych form, lecz „materyj" — jakości różnego typu. I kształt przestrzenny nie jest czystą formą, lecz pewną „jakością".

„przedstawienie", nie da się usunąć, bo byłoby to niezgodne z istotą tych sztuk. Zupełne jego usunięcie zachodzi jedynie w architekturze i w absolutnej muzyce. To też architektura jest zarazem — obok czystej, absolutnej muzyki — sztuką najbardziej twórczą, w przeciwstawieniu do literatury, malarstwa i rzeźby, w których czynnik odtwórczy znaczną odgrywa rolę w obrębie tego wszystkiego, co w dziełach tych sztuk stanowi przedmiot przedstawiony. Twórczą zaś jest architektura, ponieważ polega na wynalezieniu (na pewnego rodzaju odkryciu artystycznym) i zrealizowaniu (ucieleśnieniu nowych „form" — t. zn. kształtów — i nowych zestrojów jakościowych, nowych zarówno w stosunku do zastanych w otaczającej nas przyrodzie kształtów ciał sztywnych, jak i w stosunku do już w danej epoce istniejących kształtów gotowych dzieł architektonicznych. Obciążona wszystkimi prawami ciężkiej sztywnej masy, jest ona wyrazem nie tylko współżycia człowieka ze światem materii, jednym ze sposobów jego „urządzenia" się na świecie w sposób najbardziej ułatwiający mu życie, ale zarazem i przejawem przewagi człowieka nad materią; jest objawem opanowania materii przez niego, poddania jej jego potrzebom praktyczno-życiowym, a zarazem narzucenia jej tych kształtów, jakie życiu duchowemu człowieka najbardziej odpowiadają, zaspokajając jego potrzeby piękna i uroku estetycznego.

IV. Związek dzieła architektury ze światem realnym.

Poruszając te sprawy, natknęliśmy się na jeszcze jedną właściwość dzieła architektury, która w tym stopniu w żadnej innej sztuce nie występuje i co do której dzieła architektoniczne stanowią radykalne przeciwieństwo tej właśnie sztuki, z którą zarazem, jak się ostatnio wydawało, jest tak blisko spokrewnione, mianowicie z muzyką.

Dzieło muzyczne — jak to w innym miejscu zaznaczyłem[6] — stanowi samo dla siebie pewien doskonale w sobie zamknięty świat (czy światek), który swą budową w niczym nie wiąże się ze światem realnym, a w szczególności ze światem materialnym i z przestrzenią, w jakiej się znajduje. Natomiast dzieło architektoniczne właśnie dlatego, że 1) ustrój geometrycznie opanowanych mas ciężkich stanowi

[6] Por. co do tego „Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego". Przegl. Filoz., t. XXXVI. Str. 354 nast., Warszawa, 1933.

zasadniczy element jego struktury, 2) że jego podstawą bytową jest pewien budynek o użytkowym przeznaczeniu, które bliżej określa kompozycję dzieła architektonicznego, wykazuje w samej konstrukcji swej ścisły związek z realną przestrzenią, w której ma się przejawiać; z realną przestrzenią, a więc z tą, w której istnieją pola grawitacyjne, pola elektromagnetyczne, pola natężeń świetlnych itd., z przestrzenią więc która nie jest ściśle jednorodną przestrzenią „idealnej" („czystej") geometrii. Wraz z realnym budynkiem, na tle którego dzieło architektoniczne się przejawia, musi ono mieć w konstrukcji swej „fundamenty", dostosowane do ukształtowania terenu, na którym stoi budynek, musi się liczyć z oświetleniem, jakie w danym miejscu jest możliwe zarówno dla uwidocznienia jego kształtów zewnętrznych, jak i dla stworzenia światła we wnętrzach gmachu. Wobec zaś możliwości, że w jego otoczeniu będą stały inne budynki o określonych rozmiarach, kształtach i fizjognomii artystycznej, konstrukcja jego może (a nawet w pewnej mierze powinna[7]) uwzględnić warunki percepcji estetycznej danego dzieła w otoczeniu, w jakim się ono znajduje. Nie zawsze się z tym liczono przy konstruowaniu dzieł architektonicznych, zwłaszcza przy budowie domów mieszkalnych miejskich w drugiej połowie w. XIX (wieku upadku architektury!). Stąd ta ogromna kakofonia stylów, a nawet jednostkowych struktur architektonicznych poszczególnych gmachów, na jaką natrafiamy we współczesnych miastach (a raczej miastach, które powstawały głównie w zeszłym wieku). Mam wrażenie, że w dawnych wiekach więcej na to przy projektowaniu zwracano uwagę, a także i najnowsza architektura i urbanistyka kładzie na to nacisk, by nie dopuszczać do zjawiska niezgodności pomiędzy budynkami *resp.* dziełami sztuki architektonicznej, które mają ze sobą sąsiadować. Świadczy to tylko o tym, że przy poprawnym projektowaniu dzieło architektoniczne w istocie swej jest z góry komponowane jako twór, który ma się pojawiać w obrębie świata realnego, ma stanowić jakby jego człon, jakkolwiek samo w sobie ściśle realne nie jest, a

[7] To „musi" i „powinno" ma tylko tyle mówić, że wprawdzie dzieło architektoniczne, można przy projektowaniu tak ukształtować, iż wszystkich tych względów nie bierze się pod uwagę, ale w takim razie, gdy otoczenie jego nie będzie stosowne, odbije się to ujemnie na artystycznej i estetycznej wartości dzieła: będzie ono przez to w jakiś sposób zeszpecone lub pogorszone w swych własnościach użytkowych.

jedynie jest blisko związane z pewnym odpowiednio ukształtowanym realnym przedmiotem: budynkiem stanowiącym jego podstawę bytową. Wprawdzie samo dla siebie stanowi całość, ale t a c a ł o ś ć n i e j e s t t a k w s o b i e z a m k n i ę t a i t a k w y i z o l o w a n a z o b r ę b u ś w i a t a r z e c z y w i s t e g o, j a k np. d z i e ł o m u z y c z n e l u b l i t e r a c k i e. (Ale i dzieło literackie ma pewne nawiązania do świata realnego dzięki swemu światu przedstawionemu, który pozostaje zawsze w pewnym, choćby bardzo luźnym stosunku do świata realnego, czego w czystej muzyce brak). Dopiero percepcja estetyczna, która prowadzi do ukonstytuowania się konkretyzacji estetycznej dzieła architektonicznego, a więc do architektonicznego przedmiotu estetycznego, sprawia, że stopień odizolowania od świata realnego silniej się zaznacza. Nie możemy jednak nigdy dzieła architektonicznego tak percypować, byśmy zupełnie abstrahowali od jego związku ze światem realnym (żebyśmy przeoczali, iż dany gmach ma fundamenty, że stoi na ziemi zrośnięty z nią fundamentami itp.). Uwydatni się to, gdy przejdziemy do przeciwstawienia dzieła architektonicznego jego estetycznej konkretyzacji.

Związek dzieła architektonicznego ze światem realnym zaznacza się jednak jeszcze w jednym bardzo istotnym szczególe, przy czym czynnikiem, który w tym wypadku wchodzi w rachubę jest nie tyle świat fizyczny (martwej natury), co żywy człowiek. Mianowicie każde dzieło architektoniczne, jak już zaznaczyłem, ujawnia się nam na podłożu pewnego budynku, który ma pewne realne, użytkowe przeznaczenie: jest świątynią, czy pałacem, czy budynkiem parlamentu, czy szpitalem, domem zdrowia itp. To właśnie odbija się w pełni na konstrukcji budynku, ale tym samym i na — jeżeli tak wolno powiedzieć — szczególnym wewnętrznym s e n s i e dzieła architektonicznego: w swej konstrukcji dostosowane ono jest do funkcji, którą budynek ma spełniać w życiu człowieka. Jeżeli je tej funkcji pozbawimy (myślowo), to staje się dla nas w znacznej mierze niezrozumiałe. Nabrałoby pozoru pewnej czysto technicznej zabawki, rozwiązywania zagadnienia rozmieszczenia brył i przestrzeni zamkniętych (wnętrz), co do których nic nie tłumaczyło by nam ich znajdowania się akurat w takim miejscu całej konstrukcji dzieła, a nie w innym. Dopiero znajomość przeznaczenia budynku, jego rozlicznych funkcyj, jakie ma spełniać w życiu ludzi, którzy mają czy to w danym budynku mieszkać, czy go jedynie odwiedzać i spełniać w nim określone czynności, umożliwia zrozumienie sensu

nie tylko rozplanowania wnętrz, ale co więcej conajmniej niektórych szczegółów ukształtowania mas, jako też doboru czynników wyrazowych i jakości estetycznie walentnych. Artystyczne skomponowanie dzieła inne jest np. w kościele, a inne w szpitalu, inne we wnętrzu nowoczesnego transatlantyku, a inne w renesansowym pałacu. Co w tym ostatnim jest na miejscu i np. jako dekoracja jest zrozumiałe i „piękne", byłoby bez sensu w nowoczesnym samolocie, lub w wysokogórskim schronisku.

V. Dzieło architektury a dzieło literackie.

Nie mogę w tym szkicu wejść w szczegóły budowy dzieła architektonicznego i omawiać możliwe odmiany poszczególnych czynników jego konstrukcji, np. ukształtowania wnętrz i ich rozmieszczenia, szczególnej gry motywów dekoracyjnych i rytmiki np. filarów, przestrzeni nimi oddzielonych, łuków z poza innych łuków się wyłaniających, lub też — przy rozważaniu dzieła architektonicznego w jego zewnętrznej budowie — gry mas w ich wzajemnym rozmieszczeniu itd. Chodziło tu raczej o całkiem ogólne zorientowanie się, jakie czynniki wchodzą w całość dzieła architektonicznego i co stanowi o jego specyficznej naturze, odmiennej od innych dzieł sztuki. Jednym z głównych celów tych szkicowo przeprowadzanych rozważań było bowiem to, by móc dzieło architektoniczne przeciwstawić innym typom dzieł sztuki, a zwłaszcza dziełu literackiemu. Z tego zaś, co powiedziałem o dziele architektonicznym, można już stosunkowo łatwo wyprowadzić strukturalne przeciwieństwo między nim a dziełem literackim.

Różnic między nimi jest oczywiście wiele, ale pod względem strukturalnym nasuwa się przede wszystkim to, że żadne estetyczne ujęcie jakiegokolwiek realnego przedmiotu, fizycznego czy psychicznego, czy wreszcie psycho-fizycznego nie może nas doprowadzić wprost do dzieła sztuki literackiej. Ażeby otrzymać dzieło tego typu, trzeba wytworzyć intencjonalnie przedmiot całkiem nowego typu, wychodzący radykalnie poza to wszystko, co się znajduje w obrębie świata realnego. Tak się sprawa nie ma, gdy chodzi o dzieło architektury. Ażeby dzieło takie stworzyć — nie tylko pomyśleć, zaprojektować, ale i je ucieleśnić— trzeba przede wszystkim conajmniej przetworzyć, jeżeli już nie wytworzyć pewien realny przedmiot: budynek wyposażony pewnymi określonymi własnościami a przez to, stanowiący realną podstawę bytową dzieła architektonicznego. Gdy jednak to utworzenie budynku się dokona,

wówczas *istnieje* pewien przedmiot realny, który pozwala nam przy zajęciu postawy estetycznej dotrzeć odrazu do architektonicznego dzieła sztuki, a potem i do architektonicznego przedmiotu estetycznego. Natomiast *nie istnieje* żaden taki przedmiot realny, który stanowił by *w pełni* fundament bytowy dzieła sztuki literackiej, który wystarczyłoby po prostu *percypować* w postawie estetycznej, by *eo ipso* otrzymać dzieło literackie. Wprawdzie jedną z warstw dzieła literackiego stanowią słowa i brzmienia słowne, które — o ile dzieło literackie dane nam jest w jednej z jego konkretyzacyj — mają za podstawę bytową konkretny materiał głosowy, który o ile nawet nie jest sam realny (czego tu nie chcemy rozstrzygać), to w każdym razie należy do świata realnego. Ale choć warstwa brzmień językowych może w dziele literackim odgrywać ważną rolę, to jednak ona *sama nie stanowi* tego dzieła, a co więcej, już nawet sama warstwa brzmień słownych, jako nosicieli znaczenia, wychodzi poza to, co jest czystym materiałem głosowym, stanowiącym człon świata realnego. Tak samo czyste plamy barw na płótnie nie tworzą same przez się jeszcze „obrazu„ jako dzieła sztuki malarskiej, jeżeli odbierze się im funkcję odtwarzania wyglądów wzrokowych, a tym samym i funkcję naocznego prezentowania przedmiotów przedstawionych w obrazie. Ażeby istniało dzieło literackie, muszą zaktualizowane znaczenia tworzyć sensy zdań, które „ubrane" w słowa (w brzmienia słowne) wytwarzają dzięki zawartej w ich sensie intencjonalności pozostałe warstwy dzieła literackiego — o ile tylko zdania te są „sensowne". Musimy tutaj w całkiem innym sensie, niż w wypadku budynku i dzieła architektonicznego, wyjść poza to wszystko, na co napotykamy w świecie realnym, ażeby przede wszystkim wytworzyć niejako ów szczególny aparat (twory językowe), przy pomocy którego wyprojektowany może być dopiero ów *całkiem nowy świat* przedstawiony w dziele literackim, sprojektowany, a zarazem i już na zawsze, utrwalony w swej schematycznej budowie i przejawiający się w wielu różnych konkretyzacjach dzieła jako dokładnie ten sam Ten aparat „projekcyjny" — układ sensów zdaniowych — należy przy tym jako istotny *składnik*, a nie tylko jako prosty *środek*, do samego dzieła literackiego i stanowi sam pewną istność relatywną bytowo na podmiotowe operacje zdaniotwórcze, z których pochodzi. Dostarcza on dziełu literackiemu jedności, będąc podstawą wytworzenia pozostałych warstw dzieła i wszystkich jego

elementów i momentów estetycznie walentnych, w zestroju wielojakościowym. To wszystko nie jest potrzebne do stworzenia dzieła architektonicznego, jakkolwiek nieraz się dziś zdarza, że stwarzając go, tworzymy najpierw „projekt", w skład którego nieraz wchodzi tzw. „opis techniczny", który sam dla siebie stanowi niewątpliwie pewne dzieło literackie. Ale tworzenie tego rodzaju „projektu" i opisu technicznego nie jest ostatecznie niezbędne dla zbudowania budynku,[8] z drugiej strony samo dla siebie nie wystarcza jeszcze do powstania dzieła architektonicznego. Tu trzeba czegoś całkiem innego: trzeba w obrębie świata realnego *zbudować pewien realny przedmiot*: budynek, ale za to już ten budynek, dany nam w doświadczeniu, przy nastawieniu estetycznym, *wystarcza* do tego, byśmy spotrzegając go bezpośrednio, mieli dane pewne określone dzieło architektoniczne. W następstwie tego właśnie dzieło architektoniczne jest w znacznie wyższym stopniu, niż dzieła jakiejkolwiek innej sztuki związane z realnym materiałem budynku. Materiał ten zakreśla takie granice temu, co da się ukształtować w dziele architektonicznym, jakie w wypadku dzieła literackiego nie istnieją. Poeta jest w znacznie wyższym stopniu wolny w tworzeniu swych dzieł i tego, co w nich jest przedstawione, i jak jest przedstawione, niż najgenialniejszy architekt być nim może. Całe państwo tego, co dla architekty jest niemożliwe, stoi otworem dla poety. Natomiast opieranie się dzieła architektonicznego o pewien przedmiot realny daje mu tego rodzaju konkretność i pełnię, jakiej dzieło literackie (czyste) nie może osiągnąć w żadnej, nawet najpełniejszej konkretyzacji. Jedynie w wypadku dzieła teatralnego, wystawionego efektywnie na scenie dzieło literackie zbliża się w pewnej mierze, ale także nigdy całkowicie do konkretności i ucieleśnienia, jakie stale posiada dzieło architektoniczne. Nigdy całkowicie, albowiem ani wystawa sceniczna, ani aktorzy nie mogą wszechstronnie i w pełni ucieleśnić tego wszystkiego, co się znajduje w świecie przedstawionym w dziele dramatycznym. A jeżeli to nawet częściowo jest możliwe, to dzieje się to tylko dlatego, że podstawą bytową dramatu wystawionego na scenie stają się pewne realne przedmioty — jak to starałem się na innym miejscu pokazać. Ta realna podstawa bytowa zakreśla w tym wypadku

[8] Przy tym ten projekt jest w stosunku do samego dzieła czemś drugim, odrębnym, nie stanowi jego składnika.

znowu analogiczne jak w dziele architektonicznym granice możliwości tego, co da się efektywnie przedstawić, tak, że nie każde dzieło literackie — nawet już abstrahując od innych swych strukturalnych właściwości — nadaje się na to, by mogło być „wystawione" na scenie.

Okoliczność, że podstawą bytową dzieła architektonicznego jest pewien realny budynek sprawia wreszcie, że dzieło to nie jest tworem w tym znaczeniu schematycznym, w jakim jest nim dzieło literackie, a także dzieło malarskie. S c h e m a t y c z n o ś ć n i e n a l e ż y w i ę c d o i s t o t y k a ż d e g o d z i e ł a s z t u k i w o g ó l e. Także pod tym względem architektura bliższa jest światu realnemu, niż jakakolwiek inna sztuka. Ale czy w takim razie jest jeszcze rzeczą uzasadnioną rozróżniać dzieło architektoniczne od estetycznej jego konkretyzacji? Zaraz się o tym przekonamy.

VI. Dzieło architektury i jego konkretyzacja estetyczna.

Dzieło architektoniczne, z chwilą wykończenia budynku, a tym samym i z chwilą ostatecznego skrystalizowania się projektu we wszystkich jego szczegółach, jest j e d n o. Zaś architektonicznych przedmiotów estetycznych, jakie na podstawie jednego i tego samego dzieła może powstać przy obcowaniu różnych podmiotów z tym samym dziełem, jest w i e l e. Dlaczego? I czym się one różnią od samego dzieła architektonicznego?

Że konkretyzacyj dzieła architektonicznego j e s t wiele, to wydaje się zrozumiałe wielu jest bowiem widzów tego samego dzieła i wiele różnych, rozmaicie przebiegających percepcyj. Każda zaś mnogość związanych z sobą percepcyj, jeżeli już nie każda percepcja, pociąga za soba, jako nieuchronne następstwo, wyznaczenie jej intencjonalnego odpowiednika, pewnego przedmiotu intencjonalnego. Jeżeli ze wszystkich możliwych percepcyj budynku wybierzemy tylko te, które przebiegają w postawie estetycznej i nabierają w związku z tym szczególnych własności przeżycia estetycznego, to ich odpowiedniki tworzą szczególnego rodzaju przedmioty intencjonalne: przedmioty estetyczne specjalnego typu.

Że jednak m u s i być (o ile w ogóle pewne dzieło bywa percypowane) wiele konkretyzacyj tego samego dzieła architektonicznego i że one się pod pewnymi względami r ó ż n i ą od samego dzieła, to jest sprawa, która wymaga dalszego wyjaśnienia. Na pierwszy rzut oka bowiem wydaje się, że o ile

rozróżnienie między dziełem sztuki, a przedmiotem estetycznym jest uzasadnione na innych terenach sztuki, to na terenie architektury wydaje się ono niepotrzebne. Tam bowiem, w literaturze, w muzyce, nawet, jak się pokazało, w malarstwie, do rozróżnienia tego skłania nas m. i. okoliczność, iż samo dzieło jest tworem schematycznym, zawierającym wiele miejsc niedookreślenia, które w takim lub innym doborze usuwamy w konkretyzacji, po wtóre zaś okoliczność, że w samym dziele — np. literackim — wiele składników jest tylko potencjalnych — np. wyglądy, jakości metafizyczne itp., natomiast w konkretyzacji aktualizują się one Czyż pod tym względem nie różni się zasadniczo dzieło architektoniczne, które wydaje się w pełni ucieleśnione, ukonkretnione już na tej podstawie, że ma ono podstawę bytową w realnym budynku, który został wykonany wiernie wedle planów (projektu) artysty, o ile oczywiście do tego efektywnie doszło. Czyż trzeba przeto robić jeszcze jedno rozróżnienie i mnożyć niepotrzebnie byty?

Ale zastanówmy się, jak się sprawy właściwie mają. Bo jest rzeczą możliwą, że istnieją jeszcze jakieś inne powody powstawania konkretyzacyj dzieła architektonicznego (i innych dzieł sztuki), na które dotychczas wyraźnie nie zwróciliśmy uwagi, powody zarazem, które z konieczności pociągają za sobą nie tylko już bytową, ale i jakościową i strukturalną różnicę między samym dziełem a jego konkretyzacją.

Dzieło architektoniczne mianowicie odznacza się strukturą, która je odróżnia w szczególny sposób od innych dzieł sztuki i sprawia, że pewne sposoby percepcji, możliwe przy dziełach sztuki innego rodzaju, przy nim są wykluczone. Od bardzo dawna mówi się o tym, że dzieło architektoniczne jest tworem przestrzennym, w przeciwstawieniu do np. dzieła literackiego lub muzycznego, które zalicza się do tzw. sztuk „czasowych". Już jeden z poprzedników Lessinga zwrócił na to uwagę, a Lessing sam uważał przeciwstawienie sztuki przestrzennej i sztuki czasowej za podstawowe na terenie sztuki. Jakkolwiek Lessing nie zrozumiał jeszcze trafnie istotnego sensu czasowości dzieła sztuki. Dopiero u Herdera znajdujemy początek tego zrozumienia. I niewątpliwie jest coś w tym. Dzieło architektoniczne nie jest wprawdzie tworem wyłącznie przestrzennym, albowiem zawiera ono w sobie momenty, które same w sobie przestrzenne nie są, jakkolwiek występują na przestrzennym podłożu: mianowicie jakości estetycznie walentne, jakości wyrażające postawę i strukturę psychiczną

twórcy itd. Konstytutywnym czynnikiem dzieła sztuki architektonicznej są jednakże — jak wyżej stwierdziłem — twory geometryczno-przestrżenne, a nadto — negatywnie powiedziawszy —, dzieło takie nie zawiera w sobie nic z czasu, ani ze swoistej struktury czasowej, wielofazowości, która jest tak charakterystyczna zarówno dla dzieł literackich, jak i dla dzieł muzycznych, a nadto nie zawiera w sobie żadnych zjawisk ruchu *resp.* ogólniej zmieniania się. Jest ono samo w sobie tworem szczególnie znieruchomiałym i w tym specjalnym znaczeniu statycznym.

Czy jednak ta teza nie napotka na sprzeciw u czytelnika? Mam wrażenie, że o ile tylko czytelnik jest dość wrażliwy i umie sobie wyraźnie zdać sprawę z tego, co się pojawia w polu jego widzenia przy percepcji dzieła architektonicznego, to istotnie będzie się starał sprzeciwić się temu wbrew wszystkim pozorom i argumentacjom. I będzie też miał w pewnej mierze rację, ale tylko w pewnej mierze, albowiem to, co w danym wypadku ma na oku, to nie jest już samym dziełem architektonicznym, lecz jego konkretyzacją. W odniesieniu do samego dzieła natomiast będzie w błędzie, będzie jednak miał rację, zdając sprawę z tego, co wchodzi w skład tego, co przy obcowaniu z dziełem architektonicznym jest mu konkretnie dane.

Jakżeż to bowiem dzieło architektoniczne bywa percypowane i musi być percypowane?

Jest ono w każdym razie trójwymiarową bryłą posiadającą w swym wnętrzu szereg pustych przestrzeni, w taki lub inny sposób ukształtowanych i rozmieszczonych. Wskutek tego dostępne jest percepcji z dwu systemów miejsc: albo z zewnątrz gmachu, skąd w zasadzie może być widziane wprawdzie zawsze tylko jednostronnie, ale — jeżeli tak można powiedzieć — w całości, albo też z wewnątrz, a wówczas tylko wyjątkowo w całości — mianowicie wtedy, gdy ma tylko jedno wnętrze na całą swą rozpiętość —, zazwyczaj zaś tylko w jednej ze swych części, mianowicie w jednym ze swych wnętrz, skąd go w całości nie widać. Ale i każde z tych wnętrz może być widziane jedynie z różnych poszczególnych punktów widzenia, zawsze w pewnym skrócie perspektywicznym. W przeciwieństwie do obrazu, który w zasadzie może być widziany odrazu cały, jakkolwiek z różnych punktów widzenia, dzieło architektoniczne, musimy oglądać kolejno z różnych stron,

musimy więc je dookoła *obchodzić* — o ile tylko da się obejść, a nie jest, jak to bywa z „kamienicami" miejskimi zlepione z innymi budynkami, tak że jest z dwu stron pozbawione jakby własnego oblicza. Otóż zarówno to *obchodzenie* gmachu dookoła, jak i *chodzenie po gmachu* w jego wnętrzu sprawia, iż dzieło architektoniczne widzimy — jak to już na wstępie zaznaczyłem — w systemie *wyglądów zmieniających się, ruchomych*, przy czym wprawdzie zazwyczaj to my sami się poruszamy, ale w tym ruchu i dany gmach się względem nas porusza. To poruszanie się wobec gmachu zdarza się nam najczęściej, gdyż czynności życiowe, które spełniamy nas do tego zmuszają. Wprawdzie, gdy pragniemy dany gmach zobaczyć, by się napoić jego pięknem, *zatrzymujemy* się zwykle w jednym miejscu choćby na chwilę, bo słusznie czy niesłusznie jesteśmy przekonani, że dopiero w takim bezruchu zobaczymy właściwe oblicze danego dzieła, ale potem *zmieniamy* nasze położenie względem niego i staramy się je zobaczyć z innej strony i to zwykle z tej, z której — jak się wyrażamy — „najlepiej" je widać. Zmieniając zaś to położenie często nie przestajemy dzieła spotrzegać i widzimy je wówczas w ruchu. Spostrzegamy też przy tym, że zaczyna ono nam wtedy jakby odsłaniać zupełnie nowe swe oblicze. Na miejsce czysto statycznej równowagi w układzie mas pojawia się swoista *dynamika i rytmika kształtów*. Kto np. obchodził zewnętrzną nawą katedrę Notre Dame dookoła, ten wie jak się narzuca swoista rytmika kilku przez siebie przezierających i przesuwających się układów łuków i kolumn gotyckich. Rozpoczyna się istna *gra kształtów* w czasie rozpięta, a jednak odniesiona ostatecznie do jednego współcześnie we wszystkich swych członach istniejącego układu mas. A z nią w parze idzie swoista gra świateł, oświetleń i zaciemnień, przesuwających się wyglądów i skrótów. Gmach zaczyna przejawiać *swoiste życie*, mimo, iż sam jest znieruchomiałym układem mas. Życie zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Wewnętrzne przez to, że kolejno z jego utajonego w masach wnętrza wyłaniają się jego poszczególne kształty i tych kształtów zmienne proporcje, ich równowaga i przeciwwaga i przewaga jednych nad drugimi, raz w tym, drugi raz w innym doborze się zaznaczająca. I przejście od jednego doboru piętrzących się nad sobą lub z poza siebie się wyłaniających mas, do drugiego, w którym ich dobór i wzajemny ich układ całkowicie się zmienia, i wreszcie do jeszcze innego i innego coraz nowego i nieraz zupełnie

nieoczekiwanego — oto owa tajemnicza wymowa wiecznie w kamień zaklętego, znieruchomiałego, a jednak nie oniemiałego wnętrza gmachu, która się nam w różnych wariantach odsłania, gdy staramy się dzieło architektoniczne poznać nie w jednym i przelotnym jego obliczu, lecz wszechstronnie i dogłębnie. Ale jest i owo „zewnętrzne" życie dzieła architektury: to znów przyjmowanie coraz nowych postaci w różnych warunkach zewnętrznych percepcji w jego współżyciu z całym jego napozór stałym, a jakże zmiennym otoczeniem: o wschodzie słońca w blasku pierwszych promieni, w lekkich rannych mgiełkach (kto po Paryżu o tej porze, chodził wie coś o tym!), czy w senny skwar południa i wśród pokotu oślepiających promieni na tle jasnego nieba, czy w przed zachodnią porę w przygasających fioletach zachodzącego słońca, czy wreszcie poprzez mgłę jesienną lub o mroku nocy, gdy jeno ciemnym zarysem nieprzeniknionych mas się zaznacza na jaśniejszym niebie — coraz to nowe oblicze jednego i tego samego dzieła i jakby odmienny jego sposób reagowania na działanie otaczającego go świata. My spostrzegając jeden i ten sam gmach, katedrę, czy stary ratusz, czy zamek, w różnych jego dolach i w różnych użytkach i okolicznościach, dopiero wtedy zaczynamy głębiej wnikać w jego poza tymi wszystkimi obliczami i sposobami zachowania się kryjącą odrębną, jedyną istotę, jakby szczególną osobowość, indywidualność dzieła sztuki. I rozumiemy wówczas, że ono przerasta utajoną swą istotą wszystko to, co udaje się nam odkryć w czasie obcowania z nim, a zarazem uświadamiamy sobie, że dla każdego z nas — perceptorów — współżyjących z dziełem, buduje się *inna* konkretyzacja dzieła, ściśle splątana z naszym sposobem odczuwania, z naszą wrażliwością i z kolejami naszego życia, konkretyzacja, dla której samo dzieło stanowi jedynie punkt wyjścia — lub jeżeli kto woli — nieosiągalny nigdy w pełni punkt *dojścia*, konkretyzacja, która jedynie w części jest wyznaczona przez samo dzieło, albowiem na jej ukonstytuowanie się decydujący wpływ wywiera nie tylko z warunkami naszego życia związana kolejka percepcyj danego dzieła, ale nadto cała nasza osobowość, jej sposób percypowania, odczuwania i reagowania, a w znacznej mierze także i nasze, od samego dzieła niezależne losy. By do samego dzieła dotrzeć w czysto poznawczym nastawieniu, musimy niejako przedrzeć się przez miąższ konkretyzacji, odrzucić z niej to wszystko, co na przebieg naszej percepcji działa relatywnie, i poprzez różne oblicza dzieła dotrzeć do jego niezmiennej, czysto poza-

czasowej natury. Czy nam się to w ogóle i w jakiej mierze w praktyce udaje — to sprawa dla siebie, sprawa o podstawowej wadze dla zagadnienia możliwości i granic wiedzy o sztuce architektonicznej — sprawa jednakże, której istnienie nie przeczy, a przeciwnie u podstaw swych ma zasadniczą różność między samym dziełem architektury, a jego wielu i wielorakimi konkretyzacjami estetycznymi. I przy tej odmianie dzieł sztuki musimy przeto przeprowadzić to samo rozróżnienie, do jakiego byliśmy zmuszeni na innych terenach sztuki.

Paryż 1928 — Kraków 1945.

Stanisław Marczak-Oborski

O MŁODYCH LITERATACH POLEGŁYCH W WARSZAWIE

W Warszawie konspiracyjnej lat 1939—1944 kwitły wszelkie gałęzie życia społecznego. A więc obok politycznych, wojskowych, gospodarczych i kulturalne. Mieliśmy podziemny uniwersytet, koncerty, odczyty, przedstawienia teatralne. Nie brakło też środowiska młodzieży literackiej. Owi najmłodsi pisarze — debiutanci, nieznani zupełnie przed wojną, boć w niej dopiero przeżywający swoje lata dwudzieste, czy dwudzieste pierwsze, grupowali się wokół trzech pism: „Droga", „Dźwigary", „Sztuka i naród". Taki już był duch czasu i nie należy się temu dziwić, że wszyscy oni obok działalności literackiej uprawiali i wojskowo-dywersyjną. Nie jest też przypadkiem, że większość z nich poległa w tym dziele. Bojarski zmarł z ran otrzymanych w czasie akcji pod pomnikiem Kopernika w maju 1943 r., Trzebiński aresztowany i rozstrzelany na Nowym Świecie w Warszawie na jesieni tegoż roku, Pohoska aresztowana i rozstrzelana na Pawiaku w marcu 1944 r., Baczyński, Gajcy i Stroiński polegli w powstaniu sierpniowym. Im właśnie poświęcony będzie poniższy szkic informacyjny.

* * *

Młoda poezja czasu wojny była kontynuacją przemian, jakie zaszły w literaturze polskiej w latach 1930-tych. Zrywała więc z nurtem „Skamandra" ,rozumiejącym współczesność jako dzisiejszość tylko i opierającym się formalnie na t zw. tradycyjnej poetyce. Nieoczekiwane wiązania konstrukcyjne, upodobanie w dalekich skojarzeniach i wymyślnej metaforyce, karkołomne asonanse, budowanie fantasmagoryjnych wizji — to były założenia formalne. Najcharakterystyczniejszą jednak cechą młodej poezji z pod okupacji jest pewien aspekt treściowy. Upraszczając nieco, możemy go sprowadzić do sprawy buntu, niezgody na dziejącą się rzeczywistość. A dalej — i to jest ważniejsze — poczucie odpowiedzialności za nią, chęć zrozumienia i osądzenia, znalezienia swojego miejsca na takim

świecie, wykrycia sensu, który musi być w każdej ludzkiej rzeczy. Należy przyznać tym dwudziestoparoletnim autorom, że najuczciwiej pojęli rolę poety — nie jako rzucającego łatwe i osłuchane hasła, ale mającego obowiązek przegryzienia się przez najtrudniejsze i najboleśniejsze sprawy swego czasu, dania im wyrazu. Różni z nich do różnych dochodzili rezultatów. Walka ze współczesnością zaprowadziła jednych do pisania prostych piosenek żołnierskich i partyzanckich, drugich zawiodła w skrajny pesymizm („Zostanie po nas złom żelazny i głuchy, drwiący śmiech pokoleń" — z poematu: „Gdziekolwiek ziemia" Borowskiego).

Przypatrzmy się po kolei sylwetkom tych pisarzy. Wacław Bojarski (pseudonimy: Marek Zaleski, Wojciech Wierzejski, Jan Marzec) był twórcą najwcześniej zawiązanego koła. Studiując historię literatury na kompletach uniwersyteckich, zetknął się z gronem młodzieży pracującej literacko. Z tego właśnie środowiska wyszli prawie wszyscy ludzie, o których będzie mowa. Bojarski wczesną wiosną 1942 r. stworzył miesięcznik „Sztuka i naród" (t. zw. „Sin") — pierwsze w ogóle pismo literackie w Warszawie po r. 1939. Jako literat, był on przede wszystkim nowelistą. Przeciwstawiając się bezideowości literatury dwudziestolecia, młody autor wpadał w zależności od niektórych jej przedstawicieli, jak np. Gałczyński czy Schulz. Z nich właśnie wywodzi się najlepszy utwór Bojarskiego: „Pożegnanie z mistrzem".[1] Jest to nowela pokrewna fantastycznym opowieściom autora „Sklepów cynamonowych", zrodzona z tego samego typu wyobraźni, z tym jednak, że rozlewność kompozycyjną Schulza zastąpiono tu zdecydowaną ostrością widzenia, czymś co możnaby nazwać „realizmem fantastyki" — dosadniejszym humorem i mocną więzią konstrukcyjną. Owe zdolności wyrazistej i oryginalnej kompozycji uwydatniają się również i w innych utworach założyciela „Sinu". Najciekawsze jest pod tym względem opowiadanie: „Raz w twarz i raz w pysk." Opiera się ono na odrębności emocjonalnej tych dwu zwrotów, znaczących niby to samo. Bohater na początku noweli uderza swego przeciwnika w twarz, a po pewnych wydarzeniach, w poincie utworu — po raz drugi, już w pysk. Równocześnie rozwija się problematyka społeczna, stanowiąca „podszycie" akcji. Przy tym w wstępie i w zakończeniu autor w żartobliwie — majestatycznym tonie rozprawia

[1] Umieszczony w 9—10 n-rze „Sztuki i narodu", r. 1943 (W. Wierzejski).

się ze swymi krytykami, zarzucającymi mu brak „spokoju epickiego" — opowiadanie ma być jakby ilustracją słuszności jego tezy. „Jeden dzień z życia Witolda Grabca"[2] jest próbą zastosowania w noweli kompozycji tragedii greckiej i mechanizmu tragicznego losu bohatera. Największy rozmiarami utwór — szkic powieściowy: „Powrót"[3] — w pierwszej części jest żywym obrazem realistycznym mieszczańskiej rodziny warszawskiej w przededniu wybuchu wojny, w drugiej połowie gubi się w nieco zbyt literackiej koncepcji przechodzenia energii życiowej z umierającego człowieka na jego duchowego następcę. Żywy styl Bojarskiego i umiejętność wydobywania ekspresji wyraźnie zarysowuje się w noweli: „Biegiem w głąb życia"[4], a jego oryginalny dowcip w grotesce: „O barze pod lampionami, zielonym nosie i dyktaturze"[5].

Jako poeta, jest on autorem wielu śpiewanych po lasach piosenek żołnierskich (m. in. popularna „Natalia") — i liryków prozą. Przeciwstawiając się łatwej śpiewności i słowiczeniu, co jego zdaniem zabijało wyrazistość postawy poetyckiej — doszedł do koncepcji liryku prozą, wymagającego od poety większej dyscypliny, opanowania twórczego i odpowiedzialności za słowo. W rzeczach z tego cyklu Bojarski pokazał umiejętność przetwarzania silnych wzruszeń społecznych w swoiście oryginalną i niepokojącą wizję. Wymienię „Rannego różą"[6] — przejmujący obraz żebrzących po ulicach żołnierzy-inwalidów i „Zielony pomnik"[7] — nadziei.

W 9—10 numerze Sin'u poświęconym pamięci Bojarskiego — Trzebiński zamieścił „Wspomnienie o przyjacielu" — jedno z piękniejszych u nas epitafiów literackich.

Andrzej Trzebiński (pseudonimy: Paweł Późny, Stanisław Łomień) — następny z kolei redaktor „Sztuki i narodu", współpropagator i autor liryków prozą („Granatowe traczostwo",[8] „Dziewczyna z lotu", „Wyprzedaż jesieni" i inne). Bardziej interesujące są jednak jego liczne szkice literackie. Podkreślić należy przede wszystkim „Pokolenie liryczne i dra-

[2] Ukazał się w 3—4 n-rze Sin'u (W. Wierzejski).
[3] Ukazał się w 6 n-rze Sin'u (W. Wierzejski).
[4] Ukazał się w 1 n-rze Sin'u (W. Wierzejski).
[5] Ukazał się w 2 n-rze Sin'u (W. Wierzejski).
[6] Ukazał się w 2, potem w 3—4 n-rze Sin'u i w antologii poetyckiej „Słowo prawdziwe", Warszawa, 1943 r. (M. Zaleski).
[7] Ukazał się w 3—4 n-rze Sin'u (M. Zaleski).
[8] Ukazał się w 3—4 n-rze Sin'u (P. Późny).

matyczne"[9] — próbę sformułowania programu swego środowiska. Postawę pisarza utożsamia Trzebiński z formą — niezdecydowana i mięczakowata, jak twierdzi, postawa piszących dwudziestolecia, była postawą liryka.

Od idącego pokolenia żąda postawy dramatycznej. Formą, której domaga się czas, ma być dramat — plątawisko ostro zarysowanych, mocnych konfliktów, bezapelacyjnie rozwiązywanych. Sam napisał sztukę: „Aby podnieść różę ...", frapującą w wyrazie scenicznym, pełną ciekawych rozwiązań teatralnych i kompozycyjnych. Osią dramatu jest abstrakcyjny dowcip — gra w ping-ponga bez piłeczki, przy której rozwija się problematyka polityczna — krytyka dyktatury typu faszystowskiego i równocześnie bezsilnej demokracji w znaczeniu tradycyjnym. Dialog oparty na paradoksalnych sformułowaniach typu Shawa.

Trzebiński pozostawił również niedokończoną powieść: „Kwiaty drzew zakazanych" i „Pamiętnik", dotyczący życia literackiego pod okupacją. Ujawnione w nim niewątpliwe zdolności spekulatywne zaciemnia brak gruntownej szkoły filozoficznej, zbytnie np. uleganie wzorom Brzozowskiego.

T a d e u s z G a j c y (pseudonim: Karol Topornicki) redagował Sin od listopada 1943 r. do powstania. Pamiętam smutne nasze zebranie w jakimś konspiracyjnym lokalu po tragicznej wiadomości o śmierci Trzebińskiego. Większość uważała, że wobec szalejącego terroru, trzeba publikowanie wydawnictw tego typu zawiesić. Do tego „Sztuka i naród" miała fatalną tradycję — trzech kolejnych redaktorów poległych (trzecim był muzyk-kompozytor O. B. Kopczyński, zamęczony na Majdanku). Gajcy zaoponował energicznie: „Mimo wszystko robotę trzeba pchać naprzód, to jest spadek zostawiony nam przez kolegów" — i objął pismo.

W swym programowym artykule „O wawrzyn" mianował siebie kontynuatorem przedwojennej szkoły „katastrofistów" (Czechowicz, Miłosz, Sebyła, Zagórski). Wydał dwa tomy wierszy: „Widma"[10] i „Grom powszedni".[11] „Widma" są autobiograficznym poematem lirycznym o chłopcu zabłąkanym w wojnie, ojczystości i szatanie. Autor umiał nadać odrębny styl

[9] Ukazał się w 5 n-rze Sin'u (S. Łomień).

[10] K. Topornicki: „Widma", Warszawa, 1943, Biblioteki Sztuki i narodu — tom I.

[11] K. Topornicki: „Grom powszedni", Warszawa, 1944, Biblioteki Sztuki i narodu — tom 3.

kształtowi swej wyobraźni i nuty. Można by się conajwyżej doszukiwać pewnych pokrewieństw z Tadeuszem Micińskim. Nastrój poematu przechodzi od liryzmu w makabrę, od rzewności w groteskę. Głęboki pesymizm swych późniejszych wierszy („Wiersz o szukaniu",[12] „Kolenda",[13] „Piosenka o przemijaniu",[14] „Do zmarłej", „Czas")[15] Gajcy zmatowił subtelnością wyrazu, delikatnością metafor, kruchością rytmiki. Niecodzienną klasę jego poezji podnosi artyzm wersyfikacji, doskonałe posługiwanie się świeżym i przekonywującym asonansem.

Napisał też dwa utwory sceniczne: „Misterium niedzielne" — pełną życia i barw fantastyczną legendę mieszczańską wierszem, której bohaterami są: dorożkarz, żebrak kościelny i policjant.

W formie teatralnej — coś pośredniego między misterium średniowiecznym, a szopką ludową. Drugi to: „Homer i Orchidea" — pełna wdzięku historia poetycka o losach piewcy „Odyssei" i jego ukochanej. Obie te rzeczy są utworami artystycznie zupełnie skończonymi i kwalifikują się na każdą scenę; szczególnie drugi, prostszy w wyrazie teatralnym.

Gajcy zostawił również wiele piosenek żołnierskich i parę nowel. „Cena"[16] — problem odpowiedzialności etycznej, rzucony na tło kampanii wrześniowej — dowodzi, że i w prozie miał duże możliwości.

Zdzisław Stroiński (pseudonim: Marek Chmura) — poeta grupy „Sztuka i naród". Uprawiał wyłącznie gatunek liryki prozą. Wydał poemat „Okno".[17] Technika jego polegała na kompozycji mozaikowej; budował utwór z oderwanych obrazów, przesyconych jednakim klimatem emocjonalnym. Niewielu z poetów współczesnych umiało tak jak on połączyć najboleśniejszą tematykę aktualną z taktem artystycznym, nie stępiając przy tym ostrości wyrazu. („Powrót ojca"[18] — puszki

[12] Z tomu „Widma".

[13] Ukazał się w „Życiu literackim", Poznań, 1945, nr. 5—6.

[14] Ukazał się w numerze 4 dodatku „Walka" do „Dziennika Polskiego", Kraków, 1945.

[15] Oba wiersze ukazały się w „Sztuce i narodzie" w r. 1944 (K. Topornicki).

[16] Fragment z tej noweli ukazał się w „Sztuce i narodzie" w r. 1944 (K. Topornicki).

[17] M. Chmura: „Okno", Warszawa, 1943, Biblioteki „Sztuki i narodu" — tom 2.

[18] Z tomu: „Okno".

prochu z obozu, "44"[19] — pomnik Mickiewicza patrzący na Warszawę).

Był również autorem noweli: „W więzieniu" — odosobnionej próby kontynuowania prozy typu sienkiewiczowskiego, jej stylu — dostojnego, spokojnego, bogatego i klarownej konstrukcji.

Krzysztof Baczyński (pseudonim: Jan Bugaj) — poeta związany ostatnio z grupą „Drogi". Wydał: „Poezje wybrane",[20] „Arkusz poetycki".[21] Wiersze jego o bogatym nurcie metafizycznym, nawiązują do Słowackiego z późniejszego okresu. Zapatrzenie się w „Człowieka wiecznego" pozwala mu oglądać współczesność z pewnego oddalenia. Jest to dystans pisarza widzącego grozę rzeczy, ale równocześnie rozumiejącego sens dokonujących się dziejów. Mocna postawa humanistyczna i chrześcijańska uchroniła go od pesymizmu:

„. . . . . walczyć każe
za bijące morze sumień,
kochać każe za świat głupi,
jak ten olbrzym, co się upił,
a gdy wstanie, to zrozumie."[22]

Specyficzność jego wyobraźni poetyckiej polegała na oglądaniu świata i rzeczy niejako w miniaturze. Kraj, obrazy, zwierzęta, miasto — to jakby małe figurynki z pokoiku dziecinnego. Dojście do samodzielnego stylu w liryce, jej dojrzałość i szlachetność — stawiają Baczyńskiego, obok Gajcego w rzędzie najwybitniejszych poetów polskich okresu wojny.

Oto pełne prawdy wyznanie z wiersza: „Z głową na karabinie":

„Bo to była życia nieśmiałość,
a odwaga — gdy śmiercią niosło.
Umrzeć przyjdzie, gdy się kochało
wielkie sprawy głupią miłością."[23]

[19] Ukazał się w „Sztuce i narodzie" w r. 1944.

[20] J. Bugaj: „Poezje wybrane", Warszawa, 1942, okładka autora.

[21] J. Bugaj: „Arkusz poetycki wydawnictwa Droga" — nr 1, Warszawa, 1944. Zawiera dwa krótkie poematy: „Ciemna miłość" i „Wybór". Okładka projektu A. Jakimowicza.

[22] Z wiersza „* * *", który ukazał się w 3—4 n-rze „Drogi", 1944, cytuję z pamięci.

[23] Ukazał się w 2 n-rze „Drogi", 1944 r. — następnie w „Tygodniku powszechnym", Kraków, 1945, nr 18.

E w a P o h o s k a (pseudonim: Halina Sosnowska) — założycielka czasopisma „Droga", autorka programowego artykułu tej grupy, żądającego od pisarza mocnego związania z życiem i społeczeństwem. W swym dramacie: „Schyłek amonitów"[24] bezkompromisowo postawiła przemilczany problemat wychowania moralnego młodzieży konspiracyjnej. Ostrej krytyce poddała jej bezideowość społeczną, bezmyślne upodobanie w przygodzie i awanturze, kuglarstwo polityczne przywódców. Brutalnie podany temat wyrażony został w formie dramatycznej groteski o irracjonalnej scenerii, połączenia grand guignolu i farsy. Utwór ma niestety poważne niedociągnięcia: brak wyraźnej linii konstrukcyjnej i ekspresji dramatycznej.

Wspomnieć tu nakoniec muszę o publicyście K a r o l u L i p i ń s k i m, współpracowniku „Drogi", twórcy środowiska młodzieży socjalistycznej „Płomienie", aresztowanym i rozstrzelanym w Lublinie, oraz o stawiających najpierwsze kroki: essaystce Barbarze Baczyńskiej i prozatorce Ewie Grocholskiej[25] — z grupy „Droga", wreszcie o poecie W o j c i e c h u M e n c l u — z grupy „Sztuka i naród". Troje ostatni polegli w powstaniu.

Nie dziwmy się twórczości tych dwudziestoparoletnich pisarzy, że jest tak poważna i surowa. Powstali do życia wielkiego i pięknego, a uderzyli głowami w żelazny mur czasów pogardy. W ich „Odzie do młodości" musiała zabrzmieć nuta goryczy:

„Przyjaciele! Dni się już wiele przeżyło
i nocy esencjalnych; a noc niech się liczy za lata.
Trzeba nam było iść w szereg i jak ugrzęzła armata
pchać bryłę świata.

Trzeba nam było znać przejścia, linie obstrzału i rowy,
umieć się kryć w terenie i działa ściągać ze wzniesień
i wołać: „Hej! bryło naprzód!" — aż świat się stoczy z powrotem,
gniotąc nam piersi."[26]

---

[24] H. Sosnowska: „Schyłek amonitów", wyd. „Droga", 1944, okładka projektu Andrzeja Jakimowicza.

[25] W n-rze 3—4 „Drogi" ukazała się jej nowela: „Granice" — na tle likwidacji ghetta warszawskiego (pseudonim: Ewa Biała).

[26] Fragment jednej z „Pieśni do przyjaciół" Tadeusza Borowskiego, poety z grupy „Droga", cytuję z pamięci.

P R Z E G L Ą D Y

POTRZEBY I ORGANIZACJA NAUKI W POLSCE

Jakoś tak dziwnie się działo w Rzeczypospolitej Polskiej, że od czasów Komisji Edukacyjnej właściwie wciąż brakowało szerszego oddechu nauce polskiej. Niewątpliwie spowodowały ten stan rzeczy skutki rozbiorów Polski, długoletnia niewola, prześladowania zaborców, długie okresy biedy materialnej, brak oparcia zawsze dużych potrzeb nauki o oficjalne czynniki, które w normalnych warunkach winny zapewnić daleko idące poparcie myśli badawczej, warunków pracy naukowej i działalności wydawniczej. Nigdy w Polsce nie brakowało wybitnych, nieraz genialnych umysłów; czasy niewoli też stwierdziły, że zarówno w Warszawie, jak w Krakowie, Lwowie, Wilnie i Poznaniu zorganizowane i przeważnie prywatnym lub społecznym wysiłkiem utrzymywane instytucje naukowe, jak Akademia Umiejętności i Towarzystwa Naukowe, potrafiły być ośrodkami prawdziwej i twórczej pracy naukowej. To samo można powiedzieć o Uniwersytecie Jagiellońskim czy Lwowskim, które były rzeczywistymi kuźnicami nowych myśli naukowych i młodych talentów. A jednak było brak nauce polskiej w owych czasach szerszego oddechu.

Nie wiele lepiej działo się w Polsce Niepodległej podczas dwudziestu lat międzywojennych. Zrazu odczuwać się srodze dawały następstwa niszczącej wojny, oraz ciężki okres organizacji uniwersytetów i ośrodków badawczych przy braku ludzi i środków finansowych. Potem pojawili się młodzi, zdolni i ofiarni uczeni, zaczęły się poprawiać warunki bytu osobistego i możliwości swobodniejszych działań badawczych. Zreorganizowano Polską Akademię Umiejętności, pogłębiono i rozbudowano działalność Towarzystw Naukowych, Kasy im. Mianowskiego i stworzono Fundusz Kultury Narodowej. Uniwersytety i inne Szkoły Akademickie starały się produkować szeregi naukowców i fachowców. Powstawały w łonie Uniwersytetów i poza nimi specjalne instytuty badawcze, wydawano coraz liczniejsze poważne publikacje naukowe. Nawiązano stosunki z nauką zagraniczną a uczeni polscy odgrywali niejednokrotnie niepoślednią rolę na kongresach międzynarodowych i w specjalnych konferencjach w kraju i zagranicą. Nauka niewątpliwie rozwijała się w Polsce. Mimo to jednak nie można było odczuć szerszego oddechu u nas w zakresie nauki.

Jakie więc tego stanu rzeczy przyczyny, skąd się brała i bierze dysproporcja między wielkimi możliwościami twórczymi uczonych polskich, a między ciągłymi mimo wszystko niedomaganiami nauki polskiej? Czym to się dzieje, że u nas tyle nadzwyczaj cennych wysiłków badawczych i twórczych się marnuje, że tyle ofiary prawdziwych fanatyków nauki się załamuje, że wciąż niedostaje warunków pełnego życia, szerszego oddechu nauce polskiej? Nie łatwo po-

stawić rzeczową diagnozę tych objawów, tak doprawdy trudno obiektywnie, a wszechstronnie i dogłębnie ocenić, którędy droga, aby wywieźć naukę polską na szeroki otwarty gościniec swobodnej, twórczej, ochotnej, pełnej rozmachu i dynamizmu działalności. Kasa im. Mianowskiego urządzała zjazdy naukowe, na których z wielkim nakładem pracy i precyzją ustalano potrzeby nauki polskiej i ich hierarchię. Ta sama instytucja wydała kilkanaście tomów zasłużonego rocznika „Nauka Polska", przepełnionych ocenami stanu nauki w Polsce i jej możliwości rozwojowych. W corocznych mowach rektorów wszystkich wyższych uczelni polskich można się wsłuchiwać w głęboką troskę o stan i przyszłość powierzonych ich pieczy ośrodków pracy naukowej i pedagogicznej. I wciąż jakoś nie znajdowała się na to rada, że dalej najtęższe głowy naukowe uderzały o nie do przebicia mur trudności i niezrozumienia przy realizacji nieraz wspaniałych pomysłów, dojrzałych postanowień, dalekosiężnych zamiarów badawczych.

Druga wojna światowa, w swej potędze zniszczeń i eksterminacji ze strony wrogiego najeźdźcy, przyniosła nauce polskiej najcięższe straty, wprost nie do pomyślenia, w zakresie kadr pracowników naukowych, warsztatów pracy naukowej, zasobów materiałów i ich opracowań naukowych. Cała Polska dostała srogie cięgi w tej mierze, stolica zaś nasza największe. Jak wyjść z tej ponurej sytuacji, by znów podźwignąć na tory rozwoju pracę badawczą i myśl naukową w Polsce?

Przez z górą pięć lat okupacji nieliczna grupa uczonych warszawskich, skupiona koło osoby znakomitego organizatora i badacza Stefana Pieńkowskiego, starała się, jak mogła, w niełatwych warunkach konspiracji, opracować plany i postulaty postępu i rozrostu nauki w Polsce. Zdawano sobie sprawę, że główną przeszkodą rozwoju badań i myśli naukowej u nas jest niezrozumienie naczelnej roli, jaką nauka musi odgrywać w całym społeczeństwie. Nie mogło ulegać wątpliwości, że w ślad za wybitną funkcją nauki w życiu narodowym, społecznym i państwowym, musi iść nieograniczone niczym popieranie potrzeb nauki przez organy społeczne i rządowe. Nauka polska musi się cieszyć ogólnym poparciem moralnym i materialnym, ponieważ rezultaty badań naukowych dają podstawy silnego bytu narodom, dają im poczucie siły moralnej i materialnej, torują im drogę do lepszego i rozsądniejszego życia, ustalają właściwą ich rolę w zespole organizacji narodów świata. Wobec srogiego wyniszczenia przez Niemców potencjału naukowego główny nacisk w nowej Polsce należy położyć na odbudowę człowieka, tak, aby utalentowani adepci nauki mogli możliwie rychło wyszkolić się fachowo i zasilić kadry starzejących się już uczonych przedwojennych. Wobec ogromu zniszczeń instytucyj i laboratoriów naukowych postanowiono zmierzać do szybkiej odbudowy kilku, najwyżej czterech uniwersytetów i dwóch politechnik polskich, a z powodu braków w personelu badawczym, łączyć, o ile możności, instytuty badawcze z zakładami uczelni akademickich. Zastanawiano się, czy dla stworzenia nieodzownej bazy finansowej dla nauki polskiej, nie należałoby wykorzystać dochodów z majątków poniemieckich na ziemiach odzyskanych. Nie można bowiem dopuścić do tego, żeby brakło funduszów na swobodną pracę twórczą, aby względy pieniężne hamowały rozpęd działalności badawczych, nieodzownych dla istnienia i rozwoju narodu i państwa. Nie łudzono się, że odbudowa warsztatów pracy jest łatwa i prędka; ale przez rozważne shierarchizowanie potrzeb postanowiono wprowadzić ład w zagadnienia odbudowy. Tymi sprawami winna rządzić planowość i celowość, a nie stosunki osobiste kierowników i kosztowny bezład. Przygotowano wytyczne reorganizacji studiów akade-

mickich, rozszerzenia podstaw chłonięcia przez uniwersytety młodzieży akademickiej, usprawnienia administracji szkolnej i opieki nad studentami. Z uwagi na ważność naukową i społeczną muzeów i bibliotek opracowano projekt należytej sieci tych instytucyj naukowych i popularyzatorskich, z uwzględnieniem różnych ich typów i granic zasięgów. W ślad za uznaniem wagi i celowości działań zespołowych we wszystkich dziedzinach nauki, przedyskutowano programy ścisłej współpracy Polskiej Akademii Umiejętności z Towarzystwami Naukowymi w zakresie badawczym i wydawniczym. Położono nacisk na konieczność współdziałania wszystkich katedr, zakładów i instytutów tych samych dyscyplin, czy też szerszych ich grup na obszarze całej Polski w zespołach międzyśrodowiskowych. Wytknięto linie kumulacji pokrewnych instytucyj jednego środowiska, oraz publikacyj o podobnych programach. Przemyślano sposoby możliwie najszerszego oddziaływania oryginalnej myśli naukowej polskiej na szerokie masy społeczne w celu urzeczywistniania wielkiej funkcji społecznej nauki i wciągania społeczeństwa w orbitę odkryć naukowych i wżywania się w prawdziwe potrzeby nauki. W zakresie zaś działalności międzynarodowej uczonych polskich postanowiono realizować zasadę najszerszej współpracy z zagranicą i wnoszenia dorobku nauki polskiej do nauki ogólnej przez skoncentrowanie wysiłku talentów polskich na wielkich problematach; a to wymaga zazwyczaj dużego poparcia finansowego badań laboratoryjnych i terenowych tak w Polsce, jak i na obcych terytoriach, co ułatwiać winien specjalny Fundusz Badań Naukowych.

W tych krótkich uwagach pragnę zanotować tylko niektóre ważniejsze tematy, zespołowo przez grupę warszawską przestudiowane i ustalone w zakresie lepszej niż dotąd organizacji nauki polskiej. Nieodzownym postulatem, do którego wciąż musiano powracać, to konieczność podniesienia autorytetu nauki i jej sprężystszej administracji przez stworzenie Podsekretariatu Stanu w łonie Ministerstwa Nauki i Oświaty. Skutki spalenia Warszawy przez okupanta także i w tej dziedzinie planowania dały się dotkliwie odczuć przez zniszczenie opracowań naszkicowanych tu programów i postulatów, z których zachowały się jedynie nikłe resztki.

Niezależnie od prac grupy warszawskiej, obmyślał zagadnienia odbudowy nauki i jej usytuowania w tak zmienionych warunkach społeczno-politycznych nowej Polski — Ludwik Sawicki. Po kilku miesiącach bacznej obserwacji, że w Polsce odrodzonej nie polepsza się horyzont możliwości wydatnej pracy naukowej, postanowił on podsumować wysuwające się na czoło postulaty z grupą naukowców, wchodzących w czasie wojny w przeważnej części do grupy warszawskiej. Zamierzenia L. Sawickiego możnaby sumarycznie ująć w następujące punkty:

Postawienie nauki polskiej na możliwie wybitnej wyżynie wymaga specjalnych warunków, których brak u nas dotychczas. Potrzeba ścisłej koncentracji pracowników naukowych, wyzyskania ich możliwości twórczych w zakresie swobód badawczych, lecz w sposób planowy, dyktowany potrzebami nauki i państwa. Koncentracja musi objąć również wszystkie środki finansowe, dysponowane przez Państwo na naukę poprzez rozmaite resorty rządowe. W tym celu należy utworzyć, jako ośrodek dyspozycyjny nauki w Polsce Podsekretariat Stanu, o ile możności, w Prezydium Rady Ministrów jako w organie nadrzędnym. Zadaniem tej specjalnej komórki organizacyjnej będzie opracowywanie wytycznych planowej polityki naukowo — badawczej, popieranie w sposób nieskrępowany twórczości, roztaczanie bacznej opieki nad szczerymi i utalentowanymi adeptami nauki.

Na szereg lat należy ograniczyć ilość uniwersytetów w Polsce do czterech, a politechnik do dwóch, aby przez koncentrację niewystarczających zgoła kadr naukowych tworzyć mocne i twórcze naukowe ośrodki badawcze i pedagogiczne. Z tych samych względów i na taki sam okres czasu winno się łączyć specjalne instytuty badawcze z zakładami szkół akademickich, a centralne muzea, biblioteki i archiwa naukowe należycie uposażyć, by mogły pełnić swoją rolę badawczą i społeczną. Walną pomocą w zamierzeniach ośrodka dyspozycyjnego nauki będzie odpowiednio zorganizowana Rada Naukowa, która winna objąć reprezentację całej polskiej domeny naukowej. Ten głos sumienia naukowego nie może przebrzmieć bez echa, jeżeli mamy kroczyć w lepszą przyszłość nauki polskiej.

Niemal równocześnie ośrodek naukowy krakowski, łączący Polską Akademię Umiejętności z Uniwersytetem Jagiellońskim, powziął za życia ś. p. Stanisława Kutrzeby myśl zorganizowania w Krakowie zjazdu, poświęconego organizacji i potrzebom nauki polskiej. Zjazd ten odbył się w dniu 26 stycznia r. b. Sprawność organizacyjna zawiodła jednak w tej mierze, że zaproszenia na zjazd, przynajmniej do Warszawy, nie nadeszły na czas, tak, że tylko kilka osób z tego środowiska mogło zdążyć do Krakowa. Inne zresztą ośrodki były również skąpo reprezentowane. Główne referaty wygłosili: Gustaw Przychocki na temat ogólnych zagadnień, dotyczących zadań i potrzeb nauki; Władysław Szafer o zadaniach i organizacji nauk przyrodniczych; Władysław Konopczyński o zadaniach i organizacji nauk humanistycznych; Adam Vetulani na temat stosunków nauki polskiej z zagranicą. Zamiast streszczania bardzo zwięźle opracowanych referatów, lepiej będzie raczej podać niektóre z tez, wypływających z zasad przedstawionych przez ogół referentów. Tezy te zostały ujęte w następujące grupy: 1) o wolności nauki, 2) o organizacji nauki, 3) stan i reformy Szkół Akademickich, 4) badania naukowe kraju, 5) społeczna rola nauki, 6) stosunki nauki polskiej z nauką światową. Przytoczymy tutaj tylko najbardziej zasadnicze tezy.

Nauka może rozwijać się tylko w atmosferze wolności, przy rozumieniu i popieraniu jej zadań przez społeczeństwo i przy życzliwej opiece Rządu. Swoboda słowa i swoboda druku nieodzownymi są warunkami osiągnięcia pełnej twórczości w nauce. Nauka jest biologiczną funkcją każdego zdrowego narodu, której nie wolno ani hamować, ani ograniczać, ani też sztucznie naginać. Wolna nauka w zdrowym społeczeństwie znajdzie zawsze sama drogi służenia potrzebom życia, rozwijając na podstawie nauki czystej wszystkie gałęzie nauk stosowanych.

Nauka polska jest częścią nauki ogólno — ludzkiej, do której dorobku wnosić winna nowe zdobycze na równi z wszystkimi innymi narodami. Dlatego musi jej być zapewniona zupełna swoboda wymiany myśli i współdziałania z nauką wszystkich państw.

Gwarancją wolności nauki w Szkołach Akademickich jest z jednej strony utrzymanie w nich zasady swobody twórczej pracy naukowej i nauczania, oraz względnej swobody uczenia się dla uczniów, z drugiej zaś strony uszanowanie samorządu tych Szkół, czyli ich t. zw. autonomii, oraz fachowej opinii Rad Wydziałowych, przy pełnym prawie kontroli ich życia przez społeczeństwo i Rząd.

Głównymi ośrodkami poświęconymi pielęgnowaniu nauk winny pozostać Szkoły Akademickie, a w ich rzędzie na pierwszym miejscu uniwersytety, jako główne ostoje nauki czystej. Równocześnie Szkoły Akademickie nie mogą stracić charakteru uczelni kształcących młodzież fachowo w różnych kierunkach zawodowych. Przekształcenie Szkół Akademickich na szkoły czysto zawodowe byłoby szkodliwe, gdyż szkoły takie przy braku ożywiającego je ruchu naukowego wśród ciała nauczycielskiego

i wśród młodzieży, obniżyłyby rychło swój poziom i produkowałyby coraz gorszych fachowców, pozbawionych inicjatywy, której źródłem jest twórcza nauka.

Naukowe instytuty badawcze powstać powinny w przyszłości tylko na podstawie uchwał Państwowej Rady Naukowej, o ile ich powstawanie nie jest wynikiem naturalnej rozbudowy wewnętrznej Szkół Akademickich, w których łonie one pozostają. Każdy odrębny instytut badawczy utrzymywać winien stały i ścisły związek z odpowiednią Szkołą Akademicką, lub grupą tych szkół; związek ten najlepiej zapewni udział profesorów tych Szkół w Radach Naukowych Instytutów Badawczych.

Polski świat naukowy odczuwa dziś żywo potrzebę posiadania — oprócz zrzeszeń zawodowych oraz zrzeszeń samopomocy lub samoobrony — również a nawet przede wszystkim odrębnej i własnej organizacji planującej, któraby czuwała nad wszechstronnym rozwojem nauki w kraju, kierowała jej współpracą z zagranicą i miała decydujący wpływ na rozdział środków materialnych przeznaczonych w naszym państwie na naukę. Najwłaściwszą formą takiej organizacji byłby „Związek Instytucyj i Towarzystw Naukowych", powstałych z inicjatywy i pod egidą Polskiej Akademii Umiejętności.

Istniejącą już Państwową Radę Naukową należy tak zorganizować, ażeby miała ona charakter stałej delegacji naukowej przy Ministrze Oświaty. W jej skład powinni wchodzić w odpowiedniej liczbie przedstawiciele wyżej wspomnianego Związku.

Winien powstać jako osobna pozycja w budżecie Państwa „Państwowy Fundusz Nauki". Tym stałym i odpowiednio do znaczenia nauki dla Państwa zasobnym Funduszem, rozporządzałby „Zarząd Funduszu Nauki", powołany przez Państwową Radę Naukową, a pozostający pod przewodnictwem Ministra Oświaty lub jego zastępcy.

Sieć Szkół Akademickich istniejąca w chwili obecnej nie powinna być nadal rozwijana, ze względu na trudności wynikające z braku środków na należyte ich uposażenie, lecz także, a nawet przede wszystkim ze względu na olbrzymie straty w szeregach sił naukowych, wywołane przez wojnę.

Uczynienie znów z podupadłych w czasie wojny Szkół Akademickich żywych i zdrowo rozwijających się centrów nauki i kształcenia zawodowego młodzieży, wymaga szybkiego i wielkiego wysiłku całego Narodu ze swym Rządem na czele. Uaktywnienie wszystkich centrów nauki w Polsce wymaga w chwili obecnej również potężnego napływu wszelkiego rodzaju pomocy naukowych z zagranicy. Rząd winien użyć wszelkich dróg celem wydobycia z Niemiec, które były przyczyną ruiny naszej kultury, jak największego odszkodowania w bibliotekach, zbiorach i aparaturze naukowej. Również sprowadzenie do Polski majątku i dorobku naukowego z odstąpionych Związkowi Radzieckiemu ziem wschodnich jest naszym słusznym prawem, o którego spełnienie czynione są starania na drodze oficjalnej. Niezbędne też jest zorganizowanie i przeprowadzenie wszechstronnej i wydatnej pomocy dla nauki polskiej ze strony Organizacji Narodów Zjednoczonych.

Reforma studiów w niektórych Szkołach Akademickich lub na niektórych ich wydziałach jest wskazana, a nawet konieczna. Przy jej przeprowadzaniu pamiętać jednak należy o tym, że jedynie zdrową reformą będzie ta, której projekty wyjdą z tych samych szkół, a rozpatrzone będą następnie przez Państwową Radę Naukową.

Wszechstronne badania naukowe własnego kraju, jego przyrody i człowieka we wszystkich przejawach jego życia, w teraźniejszości i w przeszłości, jest pierwszym zadaniem każdego narodu, jest spełnieniem obowiązku rodzimej nauki wobec Ojczyzny. Dlatego należy badania kraju

ożywić, planowo zorganizować i zapewnić im fundusze, stwarzając w obrębie Państwowego Funduszu Nauki osobną dla nich pozycję. Muzea krajowe, zwłaszcza zaś muzea przyrodnicze powinny utworzyć w obrębie proponowanego Związku Instytucyj i Towarzystw Naukowych autonomiczną organizację. Przemiana poszczególnych muzeów na Instytuty Badawcze nie jest wskazana ze względu na ich charakter, a zwłaszcza ze względu na ich zadania społeczno — propagandowe. Ochrona zabytków kultury i przyrody powinna być troskliwie pielęgnowana, zwłaszcza obecnie, gdy wojna i jej następstwa tak bardzo uszczupliły nasz stan posiadania pod tym względem.

Nie podając w wątpliwość wielkich wartości kulturalnych regionalizmu, nauka w obecnej chwili powinna przyczynić się w jak najszerszym stopniu do zdrowego przebiegu procesu scalania się ziem polskich, zwłaszcza zaś powinna oddać swe siły na usługi Ziem Zachodnich i Północnych, aby włączanie się ich do narodowego organizmu zbiorowego odbyło się na podstawach trwałych, opartych o sumienną i wszechstronną wiedzę naukową o tych ziemiach.

Należy przyczynić się do pogłębienia i rozszerzenia od pół wieku u nas postępującej demokratyzacji nauki, zwłaszcza w Szkołach Akademickich. W szczególności należy przebudować ustrój szkół niższych i średnich, oraz tak rozbudować pomoc materialną dla młodzieży akademickiej, aby wzmógł się jak najbardziej dopływ do Szkół Akademickich nowych sił z ludu wiejskiego oraz z warstw i centrów robotniczych, gdyż przez to rozszerzy się społeczna baza rekrutacyjna naukowców, którzy wniosą do nauki polskiej nowe pierwiastki twórcze.

Szkoły Akademickie powinny obecnie, licząc się z wymaganiami i potrzebami życia społecznego, organizować naukowe studia specjalne poświęcone różnym dziedzinom życia społeczno — oświatowego oraz gospodarczego. Dostęp do tych studiów specjalnych powinien być, o ile możności, jak najbardziej swobodny, zaś w ich powstawaniu uczestniczyć powinny fachowe czynniki społeczne. Studia tego rodzaju powinny jednak mieć charakter naukowy.

Uznając obowiązek poddania nauki we wszystkich jej czynnościach kontroli publicznej, instytucje naukowe i ich przedstawiciele z wdzięcznością przyjmować zawsze będą wszelką krytykę, płynącą z dobrej woli i ożywioną duchem współdziałania z nimi szerokich warstw społeczeństwa, którego zdrowy instynkt zdolny jest nieraz wypatrzeć błędy i wskazać drogi ich naprawy. Wszelkie jednak zarzuty czy rady powinny zmierzać do tego, aby były rozpatrzone w rzeczowej dyskusji i przez kompetentne czynniki.

Muszą być zapewnione środki materialne na druk prac naukowych. Bez publikacyj prac naukowych nie można myśleć o rozwoju nauki, nie może być także mowy o tym, by z wyników prac uczonych mogły korzystać szerokie sfery społeczne, oraz by społeczeństwo mogło wykonywać kontrolę nad postępami nauki. Prace bardziej wartościowe powinny być tłumaczone na języki obce i wydawane drukiem, aby nauka polska zdobyła sobie należne jej miejsce w świecie.

Należy stworzyć Centralną Komisję Wydawniczą podręczników naukowych pod protektoratem Ministra Oświaty i pod egidą Polskiej Akademii Umiejętności w porozumieniu z Polską Akademią Nauk Technicznych, z lokalnymi Towarzystwami Naukowymi i Związkiem Nauczycielstwa Polskiego.

W bieżącej chwili najważniejszym zadaniem jest rychłe sprowadzenie do kraju polskich uczonych, rozproszonych losami wojny po całym świecie. Należy dążyć do tego, ażeby z zagranicy powrócili, o ile możności, wszyscy naukowcy, zarówno pracujący na polu nauk czystych, jak i sto-

sowanych. Każdy naukowiec, który powróci do Polski, musi znaleźć w niej odpowiednie w stosunku do swej specjalności zatrudnienie. Nie wolno nam nikogo zmarnować lub nie wyzyskać.

Należy jak najrychlej wznowić przed wojną już istniejące kontakty nauki polskiej z zagranicą, oraz szukać tam kontaktów nowych. Reprezentacja nauki polskiej na zewnątrz, zastrzeżona statutowo w Polskiej Akademii Umiejętności, powinna zasadniczo pozostać nadal w rękach tej najwyższej naszej instytucji naukowej.

Pragnąc stworzyć dla naszej nauki równy start z naukami innych narodów, musimy wytężyć wszystkie siły, aby przy czynnej i życzliwej pomocy naszego Rządu zaopatrzyć szybko zniszczone wojną biblioteki, pracownie i seminaria Szkół Akademickich, w komplety czasopism naukowych z czasów wojny oraz nowe publikacje książkowe z wszystkich dziedzin nauk przyrodniczych, stosowanych i humanistycznych. Pierwszym zadaniem na tym polu powinno być jak najrychlejsze sprowadzenie do Polski tych zapasów bibliotecznych i przyrządów naukowych, jakie zebrano dla polskiej nauki w Szwajcarii, Anglii i Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Każdy dzień zwłoki powoduje dla naszej nauki niepowetowane straty.

Dla dokształcania młodszych uczonych (młodszych profesorów, docentów, adiunktów, asystentów) w tych dziedzinach nauki, które w okresie wojny poczyniły zagranicą znaczne postępy, należy zdobyć rychło stypendia własne i zagraniczne, które umożliwią tym naukowcom paromiesięczny pobyt w głównych ośrodkach nauki twórczej w Europie i Ameryce.

Celem osiągnięcia sprawności w utrzymywaniu stosunków kulturalno naukowych z innymi państwami jest wskazane, aby przy oficjalnych przedstawicielstwach Państwa Polskiego zagranicą (Ambasady, Poselstwa) zatrudnieni byli osobni referenci tych spraw, posiadający odpowiednie przygotowanie do pełnienia szczególnie dziś tak ważnych czynności.

Zjazd krakowski jest wynikiem troski o stan i byt nauki w Polsce. Jednakże nie odegrał on takiej roli, jakiej można się było spodziewać po tego typu konferencji. Nie poruszył on bowiem zasadniczych cech strukturalnych organizacji nauki polskiej. Duża część tez porusza sprawy ogólnie znane i uznane; niektóre z nich są niezbył szczęśliwie sformułowane. Przy lepszej organizacji zjazdu i przy zespołowym, przez wszystkie ośrodki nauki polskiej, opracowaniu postulatów, możnaby przygotować przemyślany, konkretny i pozytywny program konstrukcji życia i poprawy bytu nauki w Polsce. Niewątpliwie, domaganie się wolności nauki i swobody pracy profesorów i docentów jest niezwykle ważne i stanowi pierwszorzędne zagadnienie dla przyszłości nauki. Ale ta wolność nauki musi mieć warunki realizacji i tu nasuwa się konieczność powołania do życia, stosownie do wagi nauki dla narodu i państwa, centralnego ośrodka dyspozycyjnego dla organizacji potrzeb nauki. Jest to zupełną złudą, że może być takim organem „Związek Instytucyj i Towarzystw Naukowych" pod egidą Polskiej Akademii Umiejętności. Tego rodzaju ciało wielokomórkowe może mieć jedynie charakter doradczy i opiniodawczy. Nie wolno ukrywać, że Fundusz Kultury Narodowej przed wojną nie odegrał twórczej roli przy organizacji nauki w Polsce. Można mieć obawę, że i proponowany Państwowy Fundusz Nauki będzie chromał, tak samo jak F. K. N. Tu nie chodzi o subwencje naukowe, ale przede wszystkim o takie systematyczne dotowanie warsztatów pracy i twórczych działań naukowych, aby one nie doznawały ani uszczerbku ani przerw w rozwoju. Fundusz Nauki przeto musi tworzyć strukturalną całość z ośrodkiem planowania i dyspozycji naukowej w organizmie rządowym. Współpraca zaś w opracowy-

waniu polityki naukowej ze strony Rady Naukowej jest nieodzowna i będzie bardzo pomocna. Nie bardzo zrozumiałe jest stanowisko, że muzea nie mają mieć charakteru naukowo — badawczego, lecz winny wypełniać tylko zadania społeczno — propagandowe. Ależ wiele muzeów u nas, a jeszcze więcej w innych krajach oddawna są placówkami badawczymi i dzięki temu mogą planowo i celowo uzupełniać swe zbiory i tworzyć nowe działy naukowe i wystawowe. Nie ma też potrzeby powoływać do życia u nas nowego zjednoczenia muzeów, gdyż od lat istnieje i działa Związek Muzeów w Polsce. Rozporządzamy już od lat dziesiątka ustawą muzealną, ramowo regulującą warunki istnienia placówek muzealnych, a Naczelna Dyrekcja Muzeów i Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki ma przeprowadzić racjonalną w Polsce politykę muzealną. W zakresie wydawnictw naukowych nie tylko potrzeba dużych środków finansowych, lecz również sumiennie i ostrożnie przedstudiowanego programu wydawniczego, aby należycie móc sprostać obecnym brakom w literaturze naukowej, oraz by skoncentrować publikacje w zakresie poszczególnych specjalności wedle ustalonego na szereg lat planu. Najtrafniejszym głosem w dyskusji zjazdowej było przemówienie Stanisława Wędkiewicza. Stwierdził on nader przenikliwie, że zjazdy poświęcone organizacji nauki w Polsce muszą mieć zdecydowany charakter. Nie tyle dziś nam potrzeba przedstawiania ogólnych rozważań na tematy nauki wobec grona naukowców czy intelektualistów, ile raczej wchodzenia na takich zjazdach w blizki kontakt ze sferami społecznymi i rządowymi. Na trybunie mówców i na ławach uczestników winni się znajdować nie tylko uczeni, ale również ministrowie, reprezentanci partyj politycznych, wojska, związków młodzieżowych, organizacyj zawodowych, przedstawicieli nauczycielstwa szkół wszystkich typów o szerokim wachlarzu. Wówczas dysputa musi organąć te wszystkie zagadnienia, czego Rząd i społeczeństwo żąda i oczekuje od nauki i od Szkół Akademickich, a co naukowcy i profesorowie mogą dać narodowi i państwu. Zjazd taki mógłby, po szczerej i poważnej wymianie zdań, dojść do konkretnego planu zasadniczych kierunków rozwojowych badania i szkolenia naukowego oraz wyraźnych wymogów w zakresie szerokiego uwzględnienia dezyderatów nauki i nauczania akademickiego przez Rząd i organy społeczne. Taki zjazd należy corychlej starannie opracować i zwołać do Warszawy.

* * *

Pomienione tutaj pokrótce etapy różnych usiłowań wskazania wartości i znaczenia nauki w życiu narodu i państwa, a w ślad za tym żądania konkretnej opieki i warunków rozwoju dla nauki w Polsce są nader cenne i znamienne. Boć wszak dotychczas nauka nie ma jeszcze u nas szerszego oddechu. Jest ona dalej prawdziwym kopciuszkiem, spychanym wciąż na peryferie innych zagadnień życia państwowego i międzynarodowego. I w tym fakcie tkwi wielkie nieporozumienie, które wyjaśnić już najwyższa pora.

Nie będzie zaś lepiej się działo w zakresie nauki w Polsce, jeżeli nie zapanuje nareszcie przekonanie, że: nauka jest jedną z najważniejszych funkcyj życia narodowego i państwowego;

bez pieczołowitej uprawy nauki nie ma mowy o rozwoju i znaczeniu narodu i państwa;

nauka, choć drogo kosztuje, zawsze się opłaca, gdyż daje walory, które decydują o istotnej sile, wartości i dobrobycie narodu i państwa;

nauka, aby być twórczą i móc się rozwijać, musi mieć minimalne warunki egzystencji, do których należą: wolność sumienia i swoboda pracy, nieodzowne biblioteki i laboratoria, środki finansowe na badania pra-

cowniane i terenowe, łatwość prowadzenia studiów w kraju i zagranicą, spokój w pracy i możność koncentracji, swoboda wyboru i łatwość publikowania rezultatów badawczych, nieprzeszkadzanie w tworzeniu szkół naukowych przez danych badaczów w danych środowiskach, ułatwianie rozwoju Polskiej Akademii Umiejętności i Towarzystw Naukowych, popieranie prac instytutów badawczych i zespalanie ich działalności z pokrewnymi zakładami Szkół Akademickich, znośne warunki bytu poszczególnych uczonych i zwolnienie ich od konieczności pobocznych zarobków;

nauka w Polsce musi się cieszyć autorytetem jej należnym, a jedną z dróg do tego celu — to stworzenie, odgrywającego większą rolę niż Wydział Nauki, ośrodka koncentracji spraw nauki i potrzebnych do jej rozwoju środków finansowych jako Podsekretariatu Stanu w Ministerstwie Oświaty lub w Prezydium Rady Ministrów;

planowanie w zakresie nauki musi się opierać na zdrowej i odpowiedzialnej opinii wszystkich środowisk naukowych w ramach ruchliwej i pełnej inicjatywy Państwowej Rady Naukowej;

przyszłość nauki polskiej łączy się z koniecznością szybkiej odbudowy człowieka nauki, wydobywanego, przy pomocy środków rozporządzanych przez Państwo, z szerokich warstw naszego Narodu.

Bez natychmiastowego urzeczywistnienia tych na plan pierwszy wysuwających się postulatów, nie zaobędzie nauka w Polsce szerszego oddechu.

Włodzimierz Antoniewicz.



Cena zeszytu . . . . zł. 50.—
Prenumerata kwartalna . . . . . . zł. 150.—

Konto PKO Warszawa I—926

Konto Nar. Banku Polskiego — Jelenia Góra
Wyd. „Nauka i Sztuka".

Rękopisów redakcja nie zwraca.

Wydawców i autorów uprasza się o nadsyłanie nowości
do recenzji w dwu egzemplarzach.

Artykuły do druku muszą być pisane
na maszynie, względnie zostaną przepisane
na koszt autora.

Cena ogłoszeń: Od 1 wiersza wys. 1 mm szerokości szpalty petitowej
złotych 20.

Zakłady Graficzne W. I. N. W. — Oddział w Jeleniej Górze


ZAKŁADY GRAFICZNE
WOJSKOWEGO INSTYTUTU NAUKOWO · WYDAWNICZEGO
ZG
W.I.N.W